л 224/49

ИСКУССТВО КИНО

5
1949

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

К XXX-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОГО КИНО

К идейно-художественным высотам! 1
Д. Еремин. О народности советского киноискусства . 3
С. Эйзенштейн. 30 лет советского кинематографа и традиции русской культуры 7
Г. Александров. Принципы советской кинокомедии . . 12
Г. Рошаль. Историко-биографический фильм 17

ЗА МИР, ЗА ДЕМОКРАТИЮ

Л. Орлова. Победа советского киноискусства 21
Б. Чирков. Упадок буржуазного кино 22
А. Борисов. За передового человека 24

НАУКА И КИНО

В. Ждан. Образ и образность в научно-популярном фильме 26
А. Федоров. Кино — средство научного исследования . 31

ИЗ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ВЫПУСКНИКОВ ВГИК

Т. Красина. Сценарий и замысел фильма «Иван Грозный» 35
И. Трутко. Искажение истории 39

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Л. Никулин. «В царстве теней» (окончание) 42

БИБЛИОГРАФИЯ

В. Кагарлицкий. Проблемы детского фильма 46

ЗА РУБЕЖОМ

Б. Майзель. Итальянские киноработники против Голливуда 47

На 1-й странице обложки — кадр из документального фильма «День воздушного флота СССР».

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Константин Заслонов».

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1949 г.

1949
СЕНТЯБРЬ — ОКТЯБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

К ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ВЫСОТАМ!

Великие прогрессивные жизненные силы, лежащие в основе советского искусства и отличающие его от искусства капиталистического мира, определяли и определяют безостановочное поступательное движение советской кинематографии. Не в пример буржуазному кино, она на всем протяжении своей тридцатилетней истории, из года в год, продолжает непрерывный подъем к высотам идейно-художественного совершенства.

Это становится особенно наглядным, когда мы посмотрим на путь, пройденный только за последние три года: как короток этот путь и какими славными достижениями он отмечен!

Три года назад ЦК ВКП(б) в постановлении о кинофильме «Большая жизнь» и в ряде других исторических постановлений по идеологическим вопросам четко указал задачи, стоящие перед фронтом советской культуры в период строительства коммунистического общества. В этих постановлениях, обеспечивающих изобилие духовной культуры, ярко проявилась неустанная забота большевистской партии, советского правительства и лично товарища Сталина об удовлетворении возросших, самых насущных идеологических запросов советского народа. Мудрые указания Центрального Комитета большевистской партии имели целью обеспечить господство боевого советского патриотического духа в рядах деятелей науки и искусства, усилить партийность советской науки, литературы и искусства, поднять на новый, более высокий уровень все звенья нашей социалистической культуры. Тем самым постановления ЦК ВКП(б) значительно укрепили позиции новаторского советского киноискусства, вооружили его мастеров новой программой действий для дальнейшего овладения методом социалистического реализма.

Партия требовала повышения идейно-художественного качества произведений киноискусства и указывала, что решающую роль в этом должно сыграть развертывание критики и самокритики в рядах кинематографистов.

Воодушевленные величием выдвинутых партией задач, мастера советского киноискусства сумели ответить созданием ряда новых произведений, оставивших глубокий след в сознании советских людей. Миллионы зрителей, как близких людей, воплотивших в себе драгоценные черты передового советского человека, приняли образы большевиков-подпольщиков Ивана Проценко из Краснодона и Кореня из Орши, заслуженную сельскую учительницу Варвару Петровну и юных Гюзель и Джемаль—девушек далекого туркменского колхоза, академика Верейского, летчика Мересьева, советского разведчика капитана Федотова, коменданта городка на Эльбе майора Кузьмина, талантливых музыкантов Андрея Балашова и Наташу Малинину, шофера Якова Бурмака и официантку Настеньку Гусенкову, фронтовых друзей туркмена Керима и донского казака Захара. Легендарные герои — Александр Матросов, Мария Мельникайте, Константин Заслонов... Какие чудесные люди представлены в этом созвездии образов, где рядом с молодогвардейцами, с героями сталинградской битвы и эпопеи разгрома немцев в Крыму, рядом с современниками — немеркнущие образы гениев русской науки, горячих патриотов нашей великой родины Пирогова, академика Ивана Павлова, великого садовода Мичурина.

Полны обаяния все эти образы. Жизнь их, показанная на экране, может служить молодежи примером для подражания.

За истекшее трехлетие беспощадно заклеймило советское кино врагов нашего народа. Всем запомнились низкопоклонник профессор Лосев, разоблаченный судом чести как предатель родины, враг Мичурина морганист Карташев, враги Павлова Званцев и Петрищев. Экран показал также духовных и фактических хозяев этих враждебных народу людей. Он показал во всем неприглядном обличье американского газетного короля Макферсона, его прихлебателя Гульда, почтенных бизнесменов, мечтавших купить Мичурина и Павлова, показал генерала Мак-Дермота и разведчицу Шервуд. Но, проникнув в лагерь империализма и реакции, советский кинообъектив увидел там и зреющие силы демократии и прогресса. Мы познакомились

с честным журналистом Смитом. Мы храним в памяти и встречу на Эльбе с майором Хиллом и Гарри Перебейнога...

Так, в результате направляющего влияния исторических партийных указаний, сделанных в связи со второй серией кинофильма «Большая жизнь», советское киноискусство значительно расширило тематику своих произведений, добилось повышения их идейно-художественного качества.

Лучшие кинопроизведения последних лет раскрывают перед всем миром идейный смысл событий нашего времени, жизнь советского народа, строящего коммунизм. Они воплощают прекрасный духовный облик советского человека, созидателя новой коммунистической эры человечества.

Неизмеримо влияние этих произведений на молодую культуру стран народной демократии, на творчество прогрессивных деятелей кино во всем мире. На наших образцах постигают они великий смысл овладения самым совершенным, самым новаторским методом художественного творчества — методом социалистического реализма, противостоящим тлетворному буржуазному искусству.

Но, радуясь несомненным успехам советского кино, мы не должны забывать срывы и неудачи, хотя за последние годы не было выпущено ни одного идейно-порочного фильма, грубо искажающего действительность, нарушающего правду жизни. Такие фильмы не были выпущены только благодаря своевременной партийной критике. Так было с картиной «Свет над Россией», так было с первой редакцией фильмов «Мичурин» и «Молодая гвардия».

Нельзя успокаиваться еще и потому, что ряд важнейших тем современности не нашли воплощения на экране. Так, кино в неоплатном долгу перед героическими тружениками послевоенных строек, перед новаторами фабрик и заводов, о которых еще не было создано в эти годы художественных фильмов действительно большого общегосударственного значения.

Было бы грубейшей ошибкой думать, что успехи советской кинематографии могут породить в народе снисходительное отношение к ее недостаткам. Наоборот, чем выше идейно-политические и общекультурные успехи советского общества, чем очевиднее рост советского искусства, тем тоньше и сознательнее эстетические вкусы народа, тем взыскательнее его требования к произведениям искусства.

Перед лицом всего мира возникло среди трудящихся нашей родины замечательное движение за работу все более отличного качества, за высокую культуру социалистического труда. Имеет ли право передовое советское киноискусство отставать от этого движения? Имеет ли оно право выпускать серые, посредственные произведения? К сожалению, до сих пор такие произведения еще попадают на экран. После таких посредственных фильмов, как «Новый дом» или «Колыбель поэта», появились в истекшем году и другие посредственные фильмы.

Даже лучшие кинопроизведения не во всех своих деталях достигают высокого художественного уровня. Не все образы в этих фильмах раскрыты с равной силой художественной выразительности, не все темы находят полноценное художественное воплощение. «Правда» указывала, например, что хороший фильм «Константин Заслонов», «несомненно, выиграл бы, если бы его создатели ярче показали связь событий в Орше с общим размахом партизанского движения в республике. Отдельные места сценария грешат недостаточной четкостью в изображении условий подпольной борьбы».

Известно также, что печать небрежности и поспешности лежит на некоторых сценариях, написанных в последнее время.

Так, например, значительных доделок и переработок потребовали сценарии «Сельский врач» (автор М. Смирнова), «Виссарион Белинский» (авторы Ю. Герман, Е. Серебровская, Г. Козинцев), «Секретная миссия» (авторы К. Исаев, М. Маклярский), «Мусоргский» (авторы А. Абрамова, Г. Рошаль) и другие.

Видимо, еще не все деятели кино ставят перед собой задачу повышения культуры своего труда, более тщательной работы над композицией сценария или фильма, над сюжетом, характерами героев, всеми деталями формы.

Вполне своевременно напомнила газета «Культура и жизнь» в редакционной статье о пьесе В. Кожевникова «Огненная река», что «мало выбрать актуальную тему, надо суметь правильно и глубоко ее разработать и создать полноценное художественное произведение». А для этого надо найти жизненный конфликт, построить целостный сюжет, чтобы этот конфликт разрешался бы в процессе подлинно драматургического действия.

В пренебрежительном отношении к интересам высокой, зрелой драматургии, к проблемам формы художественного произведения повинна и кинокритика, уровень которой еще надо признать чрезвычайно низким.

Из всех пороков, вскрытых в свое время постановлением ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», пожалуй, самым живучим оказалось «отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино...». Чем, как не отсутствием принципиальной критики можно объяснить тот факт, что при обсуждении в кинокомиссии Союза советских писателей сценария С. Герасимова и Л. Любашевского «Пушкин» именно кинематографисты занялись безудержным захваливанием авторов сценария, сплошной восторженной декламацией по поводу достоинств еще далеко не доработанного, сырого сценария? Руководствуясь личными вкусами и приятельскими отношениями, они, видимо, тоже, как писала «Правда» про литературных критиков, «забыли неоднократные указания партии о том, что лучшая помощь в борьбе за высокое художественное мастерство — это смелая, открытая, принципиальная критика недостатков, невзирая на лица». Такая приципиальная критика и вскрыла, в конце концов, существенные недостатки сценария «Пушкин», в котором образ гениального поэта оказался изображенным неверно. Вместе с тем сценарий хроникален, не является цельным драматургическим произведением. В нем показаны лишь отдельные эпизоды из жизни поэта.

Как могли квалифицированные люди давать положительную оценку сырому сценарию? Ответ на этот вопрос следует искать в еще сохранившейся атмосфере нетребовательности, захваливания, непонимания того, что советское киноискусство — искусство народа, искусство великого социалистического государства.

Критика каждого нового произведения советского киноискусства должна быть требовательной и принципиальной. Сырые, не отшлифованные, слабые в художественном отношении сценарии или фильмы, выносимые на общественное суждение, должны быть оценены объективно и строго, как результат недобросовестной или поспешной работы их авторов. Равнодушие к вопросам художественного мастерства должно вызывать отпор со стороны кинематографической общественности и прежде всего со стороны самих мастеров кино. Интересы неуклонного роста новаторского, высокоидейного, патриотического, народного киноискусства должны стать законом общественной и творческой жизни всех работников советской кинематографии.

Только при помощи принципиальной, большевистской критики и самокритики — этого испытанного оружия сильных, успешно двигающихся вперед, создаются и, нет сомнений, будут создаваться новые крупные произведения советского кино, достойно отражающие героические дела людей великой Сталинской эпохи.

Страна ждет от работников кино новых партийных, идейно-направленных фильмов на высоком, зрелом художественном уровне. Дело чести советских кинематографистов справиться с этой почетной задачей!

Д. Еремин

О НАРОДНОСТИ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

1

Под мудрым руководством большевистской партии, исходя из коренных интересов Советского государства, наше советское киноискусство, тесно связанное с народом, непрерывно движется вперед. Год за годом создает оно фильмы, все более глубоко и ярко выражающие дух и идеи советского социалистического общества. В частности, только после известных решений партии по идеологическим вопросам, в том числе по вопросам кино, театральной драматургии, литературы и музыки, нашей кинематографией создано немало новых талантливых произведений. И каждое из этих произведений — новый важный шаг в развитии советской кинематографии в целом.

Иначе и быть не может, ибо советская кинематография — искусство народное, искусство патриотическое, искусство социалистического реализма. Она — порождение и вместе с тем оружие многонациональной советской жизни, великой исторической деятельности нашего народа и большевистской партии. Ее главной общественной целью всегда являлось и является патриотическое служение Родине, великим идеям и целям партии, служение народу в борьбе за коммунизм.

Народность — вот одна из коренных особенностей советской культуры, советского социалистического искусства, включая сюда и кино.

«Все действительные достижения культуры народов, как бы они далеко ни уходили в прошлое, — говорил товарищ Молотов в докладе о 22-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, — высоко ценятся в социалистическом государстве и встают теперь перед своим народом и перед народами всего Советского Союза возрожденными, в своем действительном идейном блеске. Большевики не из числа людей, не помнящих родства с своим народом. Мы, большевики, вышли из самой гущи народа, ценим и любим славные дела истории своего народа, как и всех других народов. Мы хорошо знаем, что настоящий прогресс, который возможен только на базе социализма, должен опираться на всю историю народов и на все их достижения в прошлых веках, должен раскрыть подлинный смысл истории жизни народов, чтобы полностью обеспечить славное будущее своего народа и, вместе с тем, светлое будущее всех народов».

Такое понимание народности советской культуры определяет и содержание народности искусства, входит в понятие социалистического реализма не только как творческого метода, но и как стиля и общего содержания советского многонационального, глубоко народного и патриотического искусства.

А. М. Горький говорил о том, что социалистический реализм, это реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте. Социалистический опыт нашего народа и является животворной основой киноискусства, его содержанием, определяющим и его художественную форму.

В свое время еще Белинский указывал на то, что поэзия каждого народа есть непосредственное выражение его сознания, что от этого поэзия тесно слита с жизнью народа. В этом он видел причину, почему поэзия должна быть народной и почему поэзия одного народа не похожа на поэзию всех других народов.

Мы много говорим и думаем о народности, о патриотизме своего искусства. Патриотизм и народность — действительно есть отличительные черты искусства социалистического реализма, в том числе и киноискусства. Но что такое патриотизм и народность в искусстве? Что лежит в основе этих понятий и как в них выражаются главные духовные черты нации, общества, народа?

Народ есть основа всякого общества. Он — определяющее начало всякой нации и государственности. Как известно, имея в виду царскую Россию, В. И. Ленин указывал, что в условиях классового общества во всякой нации есть две нации, в каждой национальной культуре — есть две национальные культуры. С одной стороны, это нация и культура эксплоататоров, помещиков и капиталистов и их философствующих лакеев, вроде Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — указывал В. И. Ленин, — то-есть «нация» и национальная культура господствовавшего в николаевской царской России меньшинства населения. С другой стороны, — это нация и национальная культура трудового народа, то-есть собственно нации, культура или же элементы демократической и социалистической культуры рабочих, крестьян и всех трудовых слоев населения как основы всякого общества и государства.

Таким образом, именно рабочие, крестьяне и близкие к ним трудовые слои населения составляют остов, основу нации, общества, государства. Они же определяют и содержание того, что мы называем народом.

В соответствии с этим народность искусства есть, прежде всего, кровная связь его творцов, то-есть художественной интеллигенции, с жизнью и интересами трудящихся масс, рабочих и крестьян, то-есть собственно народа. Недаром В. И. Ленин в другом месте подчеркивал, что «Только тот победит и удержит власть, кто верит в народ, кто окунется в родник живого народного творчества».

Народность как всеобщая основа и как реальная жизнь всего искусства, естественно, осуществилась лишь в условиях советского строя и благодаря мудрой ленинско-сталинской политике, обеспечившей победу социалистической экономики и сделавшей дружбу народов основой государственной жизни многонационального советского общества, вызвавшей к жизни животворный патриотизм широчайших народных масс, подымающий массы на трудовые и воинские подвиги.

Народность стала основой жизни всего Советского государства. Это определило народность и нашей культуры, народность искусства, в том числе и кино. Ибо единство труда, интересов и целей рабочих, крестьянства и интеллигенции — необходимое условие народности искусства.

Как известно, советский народ, то-есть рабочие и крестьяне и рабоче-крестьянская трудовая интеллигенция трудятся во имя общих интересов и целей. Они сами же руководят своим трудом и управляют своим государством. Сцементированные великими идеями ленинско-сталинской большевистской партии, вдохновляемые и организуемые ею, они создают все материальные и духовные ценности советского социалистического общества. Создают они и ценности советской социалистической культуры, советского социалистического искусства.

Таким образом, не особая, стоящая над народом, а кровно связанная с ним интеллигенция создает эти ценности искусства. Если бы это не было так, не было бы в искусстве и истинной, полной народности. Были бы в творчестве отдельных деятелей искусства лишь ее элементы, отдельные проявления, но не целостная культура или целостное искусство, в полной мере наполненные качествами народности.

Наша советская художественная интеллигенция, как известно, является в своей основе народной, социалисти-

ческой интеллигенцией. Она живет и творит, не стоя над народом, а в самой гуще трудового народа, активно и непрерывно, по-партийному участвуя в его труде своими способностями литератора, кинематографиста, музыканта, скульптора или живописца. Новая, поистине народная социальная природа деятелей советского искусства, включая сюда и кино, такова, что каждое их действительно содержательное и высокохудожественное произведение не может рассматриваться лишь как выражение их индивидуальных стремлений, их только личного опыта жизни. Каждое такое произведение выражает и должно выражать устремления и опыт жизни, прежде всего широких народных масс, советского общества в целом. Именно поэтому мы с полным основанием и говорим, отмечая успехи народов советской родины в области культуры, что не просто отдельные деятели культуры, а в целом тот или иной народ, который, скажем, до 1917 г. не имел своей письменности, теперь создал свою литературу, свой театр, свою кинематографию, свою национальную по форме, социалистическую по содержанию культуру. И в этой формуле: «народ создал», ставшей уже привычной в советском культурном обиходе, заложен великий смысл той глубокой патриотической народности, которая стала основой всей нашей жизни, включая и жизнь искусства.

2

Несомненно, что отдельные деятели искусства и в прошлом несли в себе эти элементы патриотизма и народности.

Таковы были в русском прошлом прежде всего классики-демократы, лучшие произведения которых глубоко народны. Они, эти произведения, объективно явились художественным выражением чаяний, вкусов и целей народа в его историческом развитии. Именно поэтому литература, музыка, живопись и т. д. — великое русское классическое искусство оказалось столь глубоко национальным и революционным, в высшей степени проникнутым демократическими идеалами. Если при этом учесть, что — в отличие от народа — для эксплоататорских классов и особенно для буржуазии, для капиталистов характерно глубочайшее равнодушие к понятию «родина», «отчизна», ибо «выше интересов отечества, народа и чего угодно капитал ставит охрану своего союза капиталистов всех стран против трудящихся» (Ленин), если это учесть, то станет отчетливо ясной мысль о народе не только как объективной основе всякой нации, всякой государственности, всякого общественного развития в настоящем и в прошлом, но и как о единственном носителе истинного патриотизма.

Народ — осуществитель исторической роли всякой нации. Он — источник идей истинного патриотизма и революционного преобразования жизни. И тот художник, который оказывался в прошлом или оказывается в настоящем способным выразить коренные общественные идеи и интересы народных трудящихся масс (интересы, пусть в прежнем, до-советском обществе, выражавшиеся народом иногда стихийно или не в полной мере), тот поэт, который оказывался способным выразить это в своих произведениях, становился рупором и идеологом народа, поэтом народа. За ним в обществе утверждается слава: «народный поэт», «народный художник».

В своих творениях такой художник выразил глубочайшие и важнейшие интересы и дух народа на определенном этапе развития нашей отчизны, помог народу в его деяниях. И в этом его заслуга, его художнический общественный подвиг. Этим он навеки сохраняется в благодарной памяти бессмертного народа.

Такой художник, если он жил в прошлом, — в наше, советское время становится народным художником и в том отношении, что его произведения являются достоянием широчайших народных масс, входят в быт и культуру огромных слоев народа. Читателем, зрителем, слушателем такого творца в условиях нашего советского строя стали основные слои населения, то-есть собственно нации. И мы говорим о таком творце: великий художник, классик, национальный русский поэт или шире: «национальное русское искусство».

Естественно, что в условиях советского строя народ стал не только объективной основой, но и субъектом истории нашего общества, смыслом и содержанием жизни всего государства. Наше искусство — советское искусство — литература, кино возникли и развились в течение тридцати с лишним лет советской власти как выражение в образной форме коренных интересов советского общества, советского народа, различие национальностей в котором переросло в великое братство народов, в единство сознательных социалистических тружеников.

Патриотические идеи, связанные с великой исторической ролью советского народа, пафос созидательной социалистической стройки и самоотверженной борьбы советских людей за коммунизм, идеи братского союза рабочих и крестьян, великие дела и цели партии Ленина—Сталина, являющиеся высшим выражением советского патриотизма и народности, а вместе с тем и общенародного пролетарского интернационализма, — эти идеи давно уже стали основой и содержанием развития советского киноискусства. Их с наибольшей полнотой и силой выражают те фильмы, которые получают общенародное признание. Этим фильмам советское правительство от лица народа присуждает почетные Сталинские премии.

По словам Клары Цеткин, Владимир Ильич Ленин еще на заре советского общества сказал: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Именно таково советское киноискусство.

Оно черпает содержание, характеры героев, сюжеты для своих произведений из жизни и деятельности советского народа, многонациональных трудящихся масс Советского Союза. Оно ищет и развивает реалистические принципы художественного отображения действительности, основываясь на большевистском мировоззрении, на диалектико-материалистическом понимании природы и общества, исходя из идейно-политических интересов советского строя, разделяя и вместе с тем развивая здоровые эстетические вкусы своего народа. Иначе говоря, в лучших произведениях советского киноискусства налицо отчетливое стремление их творцов черпать содержание для своего творчества, создавать художественные формы своих картин, исходя из живой истории, из практики насущных интересов и целей советского общества, советского народа.

3

«Рабочие и крестьяне, — говорил товарищ И. В. Сталин на 1 съезде колхозников-ударников, — без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни, кормящие и одевающие весь мир, — вот кто настоящие герои и творцы новой жизни». Мы помним вместе с тем исторический тост товарища Сталина в честь советского народа, в честь русского народа, его стойкого характера, ясного ума, терпения и дарований, проявившихся в годы Великой Отечественной войны. И вот, как бы в развитие этой большой темы, в одном только 1948 году были созданы «Молодая гвардия» С. Герасимова по роману А. Фадеева — о самоотверженности советских людей, о героизме нашей молодежи, воспитанной партией; «Повесть о настоящем человеке» А. Столпера по повести Б. Полевого — о несгибаемом, патриотическом характере советского русского человека и «Третий удар» И. Савченко по сценарию А. Первенцева — о непобедимости сталинской стратегии, о воинской доблести народной Советской Армии. В «Суде чести» А. Роома и А. Штейна, «Мичурине» А. Довженко или «Далекой невесте» режиссера Е. Иванова-Баркова, поставленной по сценарию

Е. Помещикова, Н. Рожкова и В. Шкловского,—героями являются также простые трудящиеся люди, люди из народа. Именно в них, в образах передовых советских трудящихся людей или же в образах великих народных деятелей нашего прошлого, ставших героями наших фильмов, — мастера советского кино и стремятся выразить основные черты своего народа в его непрестанном развитии, черты, особенно ярко проявляющиеся в исторических трудовых подвигах народов СССР, в их победоносном движении к коммунизму. При этом естественно, что самыми передовыми из всех передовых советских людей являются коммунисты, вожаки народа.

Образы великих вождей народа Ленина и Сталина, образы большевиков являются центральными, самыми важными и прекрасными образами произведений передовых советских художников. Из последних фильмов нельзя не вспомнить, в частности, документальный фильм М. Ромма и В. Беляева «Владимир Ильич Ленин», удостоенный Сталинской премии первой степени.

В те дни, когда умер Владимир Ильич Ленин, Центральный Комитет нашей партии обратился к партии и всем трудящимся со следующими словами о Ленине: «Все, что есть в пролетариате поистине великого и героического — бесстрашный ум, железная, несгибаемая, упорная, все преодолевающая воля, священная ненависть, ненависть до смерти к рабству и угнетению, революционная страсть, которая двигает горами, безграничная вера в творческие силы масс, громадный организационный гений, — все это нашло свое великолепное воплощение в Ленине, имя которого стало символом нового мира от запада до востока, от юга до севера».

Так говорил Центральный Комитет нашей партии о Владимире Ильиче Ленине, характеризуя его как высшее выражение всего того, что отличало и отличает пролетариат как авангард народа великой революционной эпохи.

Ценность фильма М. Ромма и В. Беляева «Владимир Ильич Ленин» в том и состоит, что драгоценнейшие черты великого вождя народов воспроизведены в фильме с огромной любовью и полнотой. Это — черты отца Советского государства, зачинателя, основоположника нового общества, нового человечества. Именно такой образ и нарисован в фильме, и это делает фильм важнейшим идейно-художественным документом нашего времени, особенно если учесть, что в него включены уникальные, никем еще не виденные материалы. Благодаря этому мы впервые увидели многие кинокадры, запечатлевшие В. И. Ленина старейшими советскими операторами: Г. Гибером, Е. Славинским, А. Левицким, Э. Тиссе. Авторы фильма о Ленине создали яркую патриотическую поэму о жизни и деятельности создателя большевистской партии и Советского государства. Они широко и сильно рассказали в картине и о претворении советским народом в жизнь великих заветов Ленина под гениальным водительством Сталина.

Сталин — вот образ, который все чаще появляется на экранах, где демонстрируются наши художественные фильмы. Это говорит о том, что советское народное киноискусство становится с каждым годом все более зрелым, что мастера нашего кино все более остро чувствуют насущную необходимость воссоздавать в фильмах хотя бы отдельные черты этого великого образа.

Все более настоятельное стремление воссоздать этот образ — есть не только творческая, душевная потребность деятелей кино. Оно есть, вместе с тем, и жизненная необходимость. Ибо за что бы сейчас ни взялись советские художники, что бы ни захотели изобразить они в нашей жизни — все в конечном счете восходит к мудрому гению, а часто и к прямому, личному участию вождя народов великого Сталина. Вот почему образ Сталина все полнее, все шире и чаще как ярчайшее выражение народности появляется в наших крупнейших фильмах.

В осуществление этой великой задачи советского народного искусства, задачи создания в художественных произведениях немеркнущего образа учителя и вождя народов кинематографу принадлежит первое место среди других искусств.

Мудрый вождь народа, разгадывающий любой замысел врага, умеющий в самой трудной стратегической обстановке оценить положение и наметить правильный путь к победе; отец и вождь народа, заботливо думающий о каждом человеке, о каждом бойце и о всей Родине в целом — вот как задуман образ товарища Сталина во всех художественно-документальных фильмах об Отечественной войне. В каждом из них мы видим, что личное и общественное, каждая секунда жизни вождя, его сердце, ум, — все отдано делу народа во имя блага и счастья народа, во имя победы и славы Родины. Именно это, прежде всего, и делает такие фильмы значительными, важными для народа.

4

В художественных образах и правдивых документальных кадрах лучшие фильмы наших мастеров запечатлевают живые черты нашей советской действительности. Перед всем миром правдиво показывают они величие дел советского народа, его большевистскую целеустремленность в достижении поставленных целей. В них раскрывается исполненный волей к счастью, деятельный и прекрасный высокий моральный облик советского человека и тех его великих предшественников, труд и гений которых ныне вошли как составная часть в самобытную и богатую социалистическую культуру многонационального советского народа. И именно потому, что произведения нашего киноискусства вырастают на почве жизни и деятельности своего народа, лучшие из них отчетливо выражают великий патриотический дух советского общества, его героическую деятельность на благо народов, победы трудящихся масс народа на фронте и в тылу, великие морально-политические законы его общежития, наши великие, всемирно исторические цели.

При этом, конечно, советские фильмы не просто, как в зеркале, отражают советскую жизнь. Они по-партийному активно, прямо направлены на воспитание масс в духе советского патриотизма, в духе большевистской партийности. Именно это делает их глубокоидейными. Эта глубокая большевистская партийность, коммунистическая идейность советского реалистического, правдивого искусства и есть существо его народности.

Еще Белинский издевался над теми, кто понимал народность как необходимость героя ходить в лаптях и древней одежде, говорить плоскими прибаутками и исковерканной «под народ» речью. Истинная народность искусства не в этом. Она — в выражении высоких идеалов народа. В наши дни — она в показе героического труда и подвигов советского народа, под руководством партии претворяющего в жизнь свои коммунистические идеалы.

Именно в этом и выражается национальный характер советского искусства, вносящего свой исторический вклад в сокровищницу демократической культуры мира. Именно в этом и состоит высшее выражение народности в нашем советском киноискусстве.

Товарищ Жданов на совещании деятелей музыкальной культуры подчеркнул: «Глубоко ошибаются те, кто считает, что расцвет национальной музыки как русской, так равно и музыки советских народов, входящих в состав Советского Союза, означает какое-то умаление интернационализма в искусстве. Интернационализм в искусстве рождается не на основе умаления и обеднения национального искусства. Наоборот, интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство. Забыть эту истину — означает потерять руководящую линию, потерять свое лицо, стать безродными космополитами».

Как известно, космополиты и в кино стремились лишить советское искусство национальной советской самобытности, патриотической народности, то-есть выражения сознательной и активной любви к социалистической родине, любви, находящейся в единстве с подлинным коммунистическим интернационализмом идеалов нашего народа,

ставшего под руководством большевистской партии авангардом всего трудового человечества в борьбе за новый свободный мир. Деятели советского кино, отметая потуги космополитов, руководствовались и руководствуются мудрыми указаниями партии.

Советские фильмы отражают в образах своих героев черты советского народного патриотизма. Как рупор самых передовых идей нашего времени советское киноискусство является глубоко правдивым, жизненным искусством, связанным с народом. Оно отражает в своих лучших произведениях коренные интересы народа, его духовные потребности, духовную красоту, его цели, жизнь, подвиги, труд. Только благодаря этому мастера кино и создают глубокоидейные, правдивые и патриотические, подлинно народные произведения искусства. Это же дает им силу и для дальнейшего повышения идейно-художественного качества кинофильмов, для достижения все большей художественной полноты и глубокой народности формы.

Вспомним, что в своем историческом постановлении о второй серии кинофильма «Большая жизнь» ЦК ВКП(б) указал, как на очень серьезный порок, на антинародность художественной формы этого произведения, на «низкопробные приемы постановщиков, рассчитанные на самые разнокалиберные вкусы и особенно на вкусы отсталых людей...». Отсюда, говорилось в постановлении, всякого рода пошлые романсы и песни, которые «проникнуты кабацкой меланхолией и чужды советским людям».

Требование от произведений советского искусства зрелой художественности, глубокой народности формы — законное требование советской социалистической эстетики, дающей нам не только научные принципы для оценки уже готовых произведений искусства, но и ставящей перед советским искусством задачу создания произведений глубоко содержательных в идейно-политическом отношении, правдивых и глубоко народных по характеру показа жизни, наконец, вполне законченных, зрелых во всех элементах их художественной формы. Эти требования есть выражение высоких эстетических вкусов нашего народа, вкусов, носителем и последовательным пропагандистом которых является великая большевистская партия.

Подчеркивая народность художественной формы лучших произведений советского искусства, товарищ Жданов на совещании деятелей музыки отмечал, что «народ оценивает талантливость музыкального произведения тем, насколько оно глубоко отображает дух нашей эпохи, дух нашего народа, насколько оно доходчиво до широких масс».

Доходчивость, народность художественной формы наших лучших кинопроизведений, той самой художественной формы, которая в полной мере соответствует развитым эстетическим вкусам и коммунистическим идеалам народа, — есть то, что необходимо нашему народному искусству. Эта доходчивость, народность, художественная зрелость формы играет огромную роль в признании фильмов народом и воспринимается как высокая, непреходящая ценность народами всего мира.

5

Советское социалистическое искусство связано традициями народности и патриотизма прежде всего с классическим русским искусством и с животворными источниками народного творчества.

Партия в течение тридцати лет настойчиво и плодотворно направляла силы деятелей советского кино на борьбу за овладение методом социалистического реализма, на создание непреходящих ценностей нового, советского искусства. С каждым годом это все более определенно сказывается в успехах наших мастеров и советской кинематографии в целом.

Последние советские фильмы по-разному, но с единых идейных позиций продолжают эти уже сложившиеся традиции советского киноискусства. Такие фильмы содержательны и патриотичны. Даже говоря о прошлом, они рассказывают о самом главном в духовной жизни общества и народа. Говоря о великой социалистической эпохе, они показывают главное в хозяйственно-политической, государственной деятельности советских людей, строящих коммунизм под мудрым руководством большевистской партии.

«Высочайшая похвала, какой только может удостоиться поэт нашего времени, — писал Белинский в 1841 г., — самый громкий титул, каким только могут теперь почтить его современники или потомки, заключается в волшебном эпитете «народного». Выражения: *народная поэма, народное произведение*, часто употребляются теперь вместо слов: *превосходное, великое, вековое произведение*. Волшебное слово, таинственный символ, священный гиероглиф какой-то глубоко знаменательной, неизмеримо обширной идеи — *народность* как будто заменила теперь собою и творчество, и вдохновение, и художественность, и классицизм, и романтизм, заключила в одной себе и эстетику и критику; сделалась теперь высшим критериумом, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы».

Во времена Белинского патриотическая народность в ее действительной форме была и вправду лишь гениальным предчувствием революционных демократов. Она действительно была лишь волшебным словом и таинственным символом глубоко замечательной идеи.

Для того чтобы эта «идея» стала основой жизни и искусства, потребовалось создать новое общество, в котором не оказалось места для носителей социального и национального гнета народов.

Морально-политическое единство трудящихся масс, дружба народов, социалистический патриотизм — стали реальной почвой народности культуры и искусства этого нового общества. Ибо «живое творчество масс — вот основной фактор новой общественности», — указывал Ленин. И это стало законом нашего строя. Это стало законом развития и для нашего искусства. Неудивительно, что теперь понятие народности произведения искусства полно глубокого определенного смысла. Ибо народ — основа и слава всей нашей жизни, а большевистская партия — высшее выражение народности.

Народ и коммунизм стали в нашем обществе понятиями, слившимися воедино. Эти понятия объединяются словом «большевизм». Ибо оно, это слово, как раз и предполагает наличие высших, наиболее зрелых и полных качеств революционной, коммунистической народности.

Большевистский характер, большевистская линия в политике, большевистское искусство, большевизм — эти выражения стали для нас синонимами последовательной и мудрой ленинско-сталинской политики. Синонимами принципиальности в интересах народа, глубины и яркости, талантливой зрелости мысли, выросшей из народа и во имя народа. Синонимами ясности и силы могучего человеческого характера, коммунистической морали, народного новаторского искусства. Синонимами всего лучшего и передового в мировоззрении и поведении советских людей.

Таким образом, народность советского искусства полярно противоположна индивидуалистическому «искусству» эстетов и формалистов с их антинародной проповедью «искусства для искусства», или искусства для избранных, с их космополитическим и бездушно-ремесленным подходом к вопросам жизни и творчества.

Руководствуясь мудрой политикой партии, за тридцать лет своего развития советское киноискусство превратилось в зрелое и великое искусство народа. Но еще много долгов и очень большие задачи у советской кинематографии. И именно потому, что успехи за истекшие тридцать лет несомненны, — деятели советской кинематографии будут с еще большим упорством, с еще большей энергией трудиться для того, чтобы в дальнейшем добиться новых успехов самого передового в мире, подлинно народного высокоидейного советского кино.

Покойный С. М. Эйзенштейн оставил большое литературное наследство. В последние годы своей жизни выдающийся советский режиссер особенно много и плодотворно работал в области истории и теории кинематографа.

Публикуемую ниже статью С. М. Эйзенштейн писал в октябре 1947 г., предполагая опубликовать ее в дни празднования тридцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции. Болезнь помешала закончить начатую работу.

Статья публикуется по рукописи.

С. Эйзенштейн

30 ЛЕТ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Когда мчишься на быстроходной машине советского производства по улицам Москвы, когда бродишь по ее новым скверам и площадям, или когда зачарованный стоишь в вечерний час, любуясь величием ее заново отстроенных архитектурных ансамблей, — трудно вспомнить и представить себе, чем была Москва 30 лет назад.

Трудно представить себе, что на месте Дома Совета Министров тянулась вереница одноэтажных домишек и что между Манежем и гостиницей «Москва» еще в 1924 году я сам снимал пролеты каких-то подворотен и двориков, достойных старой Твери или Костромы.

А глядя с крыши самой гостиницы на панораму Красной площади и Кремля, невозможно поверить самому себе, что здесь, на десяток этажей под ногами, то самое место, где когда-то еще при нэпе процветали дореволюционные лавки охотнорядцев, из-под полуарок Охотного ряда вылезавшие на панель бочками моченых яблок и брусники, кадушками соленых грибов и огурцов.

Двигаясь улицей Горького, уже не можешь вспомнить очертаний былой Тверской, следы которой лишь изредка стыдливо выглядывают сквозь аркады новых корпусов причудливым фасадом старых «передвинутых» домов, почтительно отступивших в сторону, чтобы не мешать обновленной магистрали, распрямляясь, лететь от Исторического музея к Белорусскому вокзалу.

Двигаешься от центра к окраинам — и изумление растет еще больше: перед удивленным старожилом разворачивается панорама индустриальных гигантов, клубов и

новых жилых районов, выросших на месте когда-то убогих окраин, ютившихся вокруг «Лизина пруда» в Симоновке или «Кутузовской избы» на Филях.

Строения эти — живое свидетельство перерастания Москвы за эти годы в мощный центр индустриализации, как бы символизирующий в судьбе столицы процесс перерастания самой страны из страны отсталой и аграрной в мощную индустриальную державу.

Глядя на новые заводские корпуса, трудно восстановить в памяти те задворки и трущобы, закоулки и переулки, что были когда-то на их месте.

Однако еще труднее вызвать в памяти облик того, чем были производственные базы, киностудии, киноателье и самый «производственный размах» кинематографии — тематический и постановочный — к началу новой эры в истории человечества, которую открывал Октябрь.

Сейчас, когда гигант Мосфильм раскинул во все стороны мощные свои павильоны, когда через Москву с ним перекликаются из разных концов города другие ателье, когда через всю страну ответно сверкают юпитерами мощные студии Ленинграда и Киева, Тбилиси и Свердловска, Ташкента и Баку, Еревана и Сталинабада, и когда дальняя Алма-Ата и более близкие Одесса и Ялта гордятся блестяще оборудованными базами — производственными подножиями для блестящих образцов многонациональной кинокультуры, — трудно представить себе, что тридцать лет назад очертание всего этого небывалого размаха ограничивалось двумя жалкими и убогими «очагами», откуда в дальнейшем начался отсчет самостоятельного бытия советского киноискусства.

Это были крошечные ателье на Житной улице, своими стеклянными боками с фиолетовыми занавесками скорее походившие на старое фотоателье, да вскоре в дальнейшем сгоревшее подобие деревянной загородной виллы с палисадником где-то в дебрях шоссе Энтузиастов, где, трепеща за свое будущее, ютилась фирма «Русь» — в дальнейшем «Межрабпом». Даже производственный «пик» — если не по размаху, то хотя бы по точке своего расположения — ателье на крыше «дома Нирензее» (когда-то наиболее высокого здания Москвы) и тот к этому моменту канул в забвение.

От «Соньки-Золотой ручки» до «Сильного человека» (по Пшибышевскому) и от «Дяди Пуда» до «Навьих чар» и «Девьих гор» «киношки» затопляли зрительское любопытство уголовщиной, фарсово-балаганным «юмором», перепевами «декаданса» и «модернизма», переложенными в самые низкопробные, «общедоступные» и облубоченные формы. Все это шло здесь на потребу жадного до сенсации, до щекотанья нервов мещанства — основного потребителя дореволюционной кинопродукции.

Под эгидою «Обществ трезвости», старательно оберегавших народные массы не столько от водки, сколько от «пагубного вольнодумства идей», кинематограф тех лет продвигался и к рабочим районам. Но, конечно, не темы, волновавшие в эти годы рабочий народ, мелькали перед ним на экранах.

Здесь процветала псевдонародная драма, лживая и рассчитанная лишь на то, чтобы держать рабочего в кругу самых отсталых и примитивных воззрений и представлений, вроде проповеди непротивления и послушания и прочих «домашних добродетелей», отвлекающих мысли от вопросов социальной несправедливости и методов борьбы с ней.

Как ни далеко то время, однако моральный и идейный облик «киноискусства» этой предоктябрьской поры не так уж трудно себе представить: ведь младший брат его, несметно обогащенный, позлащенный и сверкающий всем изощрением и богатством техники голливудской «страны чудес», точь-в-точь по существу таким же смотрит сейчас с экранов Америки и прочих буржуазных стран. И глядя на эти «творения» или читая о них, с невольным ужасом думаешь, что не будь великого Октябрьского поворота в истории нашей страны, наша русская кинематография тоже несла бы на экраны мира не воплощение коммунистических идеалов, наиболее передовой идеологии мира, а «идеалы» идейного и эстетического диапазона господ Ермольевых, Дранковых и Трофимовых, собиравших обильную дань для своих хозяев — Рябушинских и Лианозовых — по тем же рецептам, согласно которым сеют духовную отраву и собирают звонкую монету банки Уолл-стрита, финансирующие Голливуд.

Моральному облику результатов творчества вторил и облик производства и распределения этих «непреходящих ценностей».

Отдельные, очень редкие попытки подойти к кинематографу серьезнее и глубже делались уже и тогда. Достаточно вспомнить Протазанова — одного из мастеров старого времени, особенно искренне и творчески глубоко примкнувшего к кинематографии октябрьских лет. В 1916 году он, наперекор разливанному морю торжествующей пошлости, инсценировкой «Пиковой дамы», представленной на уровне всего тогда культурно-доступного, попробовал осуществить первый поворот в сторону культурного приобщения широкого зрителя к творчеству русских классиков.

В этой же линии — его фильм о личной и социальной трагедии Л. Толстого, так и не выпущенный в свое время на экран ввиду противодействия царской цензуры.

Но попытки эти единичны и ничтожны на общем фоне пошлости, и понятна та часто ироническая, чаще ошибочная и еще чаще близорукая недооценка за видимостью «достижений» кинематографа того времени самих возможностей кинематографии, которую мы часто находим в оценке, критике и осуждении этого «искусства будущего», неузнанного, непризнанного и нераспознанного многими искусствоведами и художественными критиками предоктябрьской поры.

Тем величественнее звучит пророческая оценка будущей социальной роли, социального значения и социальных возможностей, данная кинематографу Лениным еще в 1907 году.

В. Бонч-Бруевич в своих воспоминаниях пишет о том, как в то время в разговоре с ним и А. А. Богдановым Владимир Ильич Ленин стал проводить мысль, что кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но, что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс.

А ведь кинематографическое окружение, в обстановке которого были сказаны эти вещие слова, ничем еще не предсказывало той глубины и значительности идейного содержания, той высоты и богатства культуры, с которыми ныне советский кинематограф приходит к тридцатилетию Советской власти.

С новой силой звучит та же мысль в широко известных словах В. И. Ленина, обращенных им в личной беседе к А. В. Луначарскому и утверждающих, что из всех искусств для нас важнейшим является кино. Неослабной силой этой же мысли проникнуты и многочисленные факты того пристального и любовного внимания, которыми одаряет товарищ И. В. Сталин кинематографию нашей страны.

В своем почти поголовном непонимании кинематографии как одного из важнейших искусств современности, как крупнейшего фактора духовного прогресса и орудия социального развития масс предреволюционная русская эстетствующая буржуазная критика перекликается с тем, что продолжал писать и думать буржуазный Запад, прежде чем в его практику бомбой не ворвались первые советские фильмы. Выраженное в этих фильмах новое понимание искусства кинематографа, растущее из нового советского миропонимания и мироощущения, взрывом внедрялось вместе с самими достижениями советского кинематографа в эту область человеческой деятельности, которую — и в отношении буржуазного кино вполне обоснованно — не соглашались до этого считать равноправной в содружестве остальных искусств, не говоря уже о

том, чтобы допускать мысли о кинематографе как о великом, массовом, самом удивительном, передовом и первом по значению.

Советские картины, прорвавшие санитарные кордоны изоляции нашей страны, впервые принесли пораженному их появлением миру весть о духовной мощи, величии, геройзме, благородстве и высоте морального облика нашей страны, рожденной в горниле Октябрьской революции.

Буржуазные «власть предержащие» в ужасе перед этими горевшими убежденной страстностью творениями, воспевавшими приход новой, социалистической эры истории человечества и звавшими народы к свержению вековечного ярма эксплоатации, бросились нагромождать плотины цензурного сопротивления. Но народы широкими волнами энтузиазма откликнулись на то, что несли эти фильмы. Правдивый показ истинного облика революционной действительности Советского Союза опрокидывал барьеры ядовитой лжи и клеветы, которыми потрясенные Октябрем враги прогресса хотели и хотят (и как хотят!) отгородить свои народы от естественного стремления к дружбе и близости с народами Советского Союза.

Наше кино с момента своего появления на Западе благотворно способствовало и тому расколу интеллигенции, в результате которого ее лучшая, демократическая часть решительно повернулась лицом к СССР и вступила на путь активной связи, кровного контакта, боевого содружества с великой и с самой передовой страной мира.

При содействии этой передовой интеллигенции, а главное под давлением организованного рабочего движения проникая в страны, дипломатически еще не признавшие Советского Союза, наши фильмы часто становились проводниками идей нашей страны, вербуя ей друзей, раскрывая народам глаза на ее истинный лик, мобилизуя общественное мнение на совместные действия в борьбе за социальную справедливость.

Художественные образы наших фильмов с самых первых лет были тем рупором, через который воля и дух нашего народа, мудрость и предвидение наших вождей говорили с народами мира, учили их, мобилизовали. Отсюда понятны та ненависть и тот страх, с которыми относятся к нашим фильмам господствующие классы капиталистических стран.

Разве не показательна в этом смысле та дикая, безудержная борьба против проникновения нашей кинематографии на мировые экраны, которую ведут цензуры всего мира в течение всех последних десятилетий?

Разве не убедителен тот факт, что сегодня Макартур не пускает в Японию ту самую «Радугу» Василевской и Донского, которую смотрел покойный президент Франклин Рузвельт, по ней узнавая нарастающее биение пульса народного гнева, совершенно так же, как в 1939-м он требовал к себе в Белый Дом — на удивление американской прессе — «Александра Невского», угадывая и в нем неизбежную обреченность на гибель германской агрессии, ибо разве не об этом через образы «железной свиньи», раздавленной мощью сплоченного русского народа в XIII веке, прежде всего говорил этот фильм?

И так от самых истоков и начал! Отсюда запросы и яростные нападки реакционного крыла английского парламента по поводу факта допущения в пределы Великобритании советского режиссера Пудовкина — автора запрещенного «крамольного» фильма «Мать». Отсюда же и запрос в 1926 году со скамей реакционного рейхстага о недооценке в Германии военно-морской мощи Советского Союза, мощи, внезапно промелькнувшей в кадрах трижды запрещенного и трижды разбивавшего оковы германской цензуры «Потемкина».

26 год; 39-й; годы войны; послевоенные годы...

Традиция непрерывная, боевая, непрекращающаяся и неувядающая; традиция, неразрывно, навсегда спаявшая дело революции и строительства коммунистического общества с воплощением этого дела в образах самого массового и важного из искусств!

Наравне с неустанными призывами к борьбе и приобщением народов к опыту этой борьбы в живых ли образах трилогии о Максиме, в суровых ли кадрах «Великого гражданина», в классических ли фильмах о Ленине в Октябре и Ленине в 1918 году, в необъятной ли эпопее «Клятвы» или захватывающих кадрах «Чапаева» и «Щорса» наше кино — и тоже с первых же своих шагов — становится и ратоборцем за признание кинематографа подлинно великим искусством. Советская жизнь вносила в кино подлинную культуру: не только идею и тему, но и метод; не только практику, но и первые шаги теории; не только образотворчество, но и неустанное стремление научного раскрытия основ кинематографа, — этого искусства из искусств.

Овладевая методом марксизма-ленинизма, киномастера все глубже старались проникнуть в сущность своего искусства и на этом пути прокладывали первые вехи кинопоэтики и киноэстетики. Так, вслед за собственными творческими достижениями многие советские киномастера строили систему теоретических взглядов на принципы киноискусства. В результате уже с конца двадцатых годов на этом поприще киноискусство осуществляет мечту Белинского, который перед духовным своим взором рисовал родину, стоящую во главе образованного мира, дающую законы и науке и искусству и принимающую благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества.

И неудивительно, что именно в нашей стране, и только в нашей стране, — и как раз в знаменательный отрезок времени между юбилеем восьмисотлетия Москвы и тридцатилетия Октября — Академия наук СССР учреждает в недрах своих Сектор по изучению истории кино. Этим была как бы отдана дань окончательному признанию кинематографа как великого явления культуры, которое лишь в достижениях советского киноискусства и заслужило подобное признание!

Сейчас мы привыкли из года в год видеть наши кинопроизведения увенчанными лаврами побед на международных фестивалях.

Венеция 1947 года... Венеция и Канны 1946 года... Москва 1935 года... Венеция 1934 года...

Мы уже привыкли к тому, что третьего дня приз был за «Чапаевым», а вчера за «Каменным цветком», что приз за лучшее режиссерское достижение выпадает на долю Ромма («Человек № 217») или что в первые сценаристы зачисляется Б. Чирсков — автор сценария «Великий перелом».

Сейчас мы это воспринимаем как должное. Нас в лучшем случае интересует вопрос: сколько первых мест? сколько всего? семь или пять? кто впереди?

Имея по тем же картинам гораздо более высокую оценку в виде наших советских Сталинских премий, мы уже не поражаемся мировым признанием наших творений. К тому же к международному признанию наши кинематографисты привыкли издавна, с самых первых шагов становления советского кино. В самом деле: разве не лежат где-то в наших личных архивах дипломы и медали с Парижской выставки 1925 года — большая золотая медаль за мою «Стачку», серебряная за фильмы Д. Вертова и другие картины 1924 года? А ведь это было еще в те годы, когда на месте нынешней студии Мосфильм, лежащей рядом с Ленинскими горами, которые вот-вот врастут в небо московскими небоскребами, — раскинулись одни необозримые пустыри Потылихи, заросшие бурьяном! Тогда Советская власть только-только изъяла из частновладельческих рук кинематографическое дело Российского государства, ставшего первым в мире государством Советским.

Годы разрухи еще глазели в разбитые стекла заносившихся снегом ателье.

Уродливые наросты пережитков частного владельчества, вползавшего в эпоху нэпа, старались пролезть в любую щель уже не хозяйственным или производственным саботажем, но саботажем идеологическим, — в обход новым идеям, протаскиванием изжившей себя пошлятины отжившего прошлого.

А у пришедших в кинематограф новых хозяев — никаких пока новых традиций, иного подхода к искусству кинематографа, кроме жгучей ненависти к опрокинутому, кроме непримиримой враждебности к смятенному и смятаемому, кроме пламенного ощущения неприемлемости близлежащего кинематографического «прошлого», в своей тлетворности категорически непригодного для выражения новых мыслей, новых идей, новых чувств, новых слов новой эры!

Так как же, чем же, через что нашла в себе кинематография первых лет такую неуемную мощь, такие небывалые силы, такие необыкновенные средства выражения, что, выйдя из этих полуразбитых киноконур, недостойных названия «киноателье», первые же наши кинофильмы сумели противопоставить буржуазному киномиру Европы и Америки такой же новый мир кинотворений и киновоззрений, как сама Страна Советов, только что выходящая из гражданской войны, разрухи и интервенций, сумела противопоставить себя миру рабства, угнетения и эксплоатации?

Где была первейшая основа этого чуда?

Небывалый мир великих идей, небывалый поток новых задач, небывалая сила и массовость требований на образное переложение всемирно исторической программы социалистического пересоздания шестой части земного шара — вот то основное и главное, что определило собою необыкновенное своеобразие нашего кинематографа с первых же его шагов!

Средства выражения, поиски соответствующего языка, необходимость внедряться в самую сущность строения кинообраза — вот что оказалось необходимым для разрешения этих проблем, никогда прежде не стоявших с такой отчетливостью, с таким сознательным прицелом перед искусством кинематографа, никогда не знавшего ни столь новых, ни столь величественных, ни столь трудных задач.

В одолении этих задач выковывалось и неповторимое стилистическое своеобразие нашей кинокультуры, не похожей ни на одну из прежних кинематографий, как та философия, которую они несли, не была похожа ни на одну из прежних, как та идеология, которой они горели, не походила ни на одну из прежних, — ибо ни на одно из прежних государств ни формой своей, ни содержанием не походило породившее наш кинематограф социалистическое Советское государство.

Отражая себя в творениях своей страны, небывалый по содержанию и по форме социальный строй этой страны не мог не породить и равно небывалых как по содержанию, так и по форме кинопроизведений.

Но целиком ли из предыдущего «небытия» — внезапной Минервою из голов молодых кинематографистов — родилось наше беспрецедентное кино?

Мы сказали выше, что к моменту прихода молодых кинодеятелей и кинотворцов на арену единоборства с теми, кто продолжал линию кинематографии класса, вдребезги разбитого Октябрем, это новое поколение кинематографистов, горевших непримиримой враждой к буржуазно-старому, имело перед собою в качестве кинотрадиций лишь то, что они начисто сметали и отрицали. Но значит ли это, что помимо пламенности новых идей, ищущих своего образного претворения в кино, они вместе с тем выступали лишенными какой бы то ни было культурной традиции?

Кинематографической — да!

Но зато выступали они во всеоружии другой величайшей мировой культурной традиции — традиции русской национальной культуры и культуры братских народов, слившихся в единый Советский Союз.

Значение этого второго фактора в создании своеобразия не только идейного содержания, но и образного облика нашего великого искусства, до сих пор еще не получило своей полноценной и исчерпывающей оценки.

А между тем именно в ней, в великой оплодотворяющей роли традиции русской культуры, — неразрывной с великими идеями большевизма и победой Октября, — лежат те мощные корни, которые так головокружительно быстро и стремительно вознесли советскую кинематографию на высоту ведущей кинематографии мирового значения.

В этом мы вековечно неоплатные должники перед своим народом, на протяжении веков из недр своих порождавшего те великие достижения и ценности культуры, которые в наш век призвано возглавить искусство Советского Союза, включая сюда и кинематограф как наиболее способное из всех искусств наглядно воплотить величие современности.

Традиции русской культуры и в целом и в частности в течение столетий растили и готовили те общие принципы, те ведущие тенденции, которые к нашему времени так органически вошли в нашу кинематографию, так отчетливо в ней воплотились, так многогранно через нее выразились.

Являясь наследницей всего лучшего, что в разные времена создавало человечество, — наша эпоха и в выработке принципов своей кинокультуры, конечно, не отказывается от реальных ценностей старой культуры. Будет ли это трагедийное величие образов Шекспира, или сарказм Свифта, уменье воссоздавать характер и эпоху в мастерстве Бальзака, чувственная многокрасочность искусств Востока, Сервантес и Гомер, Рембрандт и Микель-Анджело — все в нужный момент к услугам мастеров, которым выпала доля биться за славу и честь советского кино. Каждый из этих мастеров в какой-то момент своим опытом помогал разбору или освоению какой-то частности больших проблем, стоявших перед нами в деле разработки драматургии, живописания характеров или музыкального строя кинофильма.

Но все это было неизбежно связано прежде всего с неисчерпаемым богатством собственно нашего, русского культурного наследства. Его традиции, его специфика впитывались нами вместе с молоком матери. Именно они руководили прежде всего теми из мастеров, которые к восемнадцати-двадцати-тридцати годам призваны были в ногу с раскатами Октября штурмовать твердыни прошлого, возводить творения настоящего, перерастающего в предвидение будущего. И мировую культуру мы воспринимали, познавали и в нужный момент втягивали в необходимый для себя опыт через все многообразие своей собственной русской культуры. Так, Свифт и Вольтер познавались через гений Салтыкова-Щедрина, Диккенс — через гиперболу Гоголя, Байрон — через Лермонтова, а русская икона и наши фрески раскрывали нам глаза на цветовидение задолго до встречи с французами XIX века. Что же касается до явлений, способных не только расширить этот опыт, но хотя бы стать в одну линию с опытом таких титанов, как Пушкин, Лев Толстой или Максим Горький, то за пределами России подобные поиски вообще оказались бы бесплодными и тщетными.

Каковы же те основные черты нашей отечественной культуры, которые так особенно глубоко определяли собой облик нашего советского кино?

На первом месте здесь, конечно, то, что наша прошлая демократическая культура всегда и неизменно двигалась и шла под знаком идейности и «учительства», как выражались в старину. Трудно найти другую мировую культуру, которая бы так же последовательно и неизменно была бы от самых основ своих напоена всегдашней пламенной идейностью, всегдашним желанием общественного служения, всегдашним стремлением к тому, чтобы движением резца или кисти, звучностью слова или музыкального образа нести передовую мысль, ратовать за идею, не развлекаться и не развлекать, но прежде всего служить своему народу. Служить тому, что по мнению автора являлось необходимейшим, нужнейшим, спасительным или ведущим, активно действенным, передовым, прогрессивным, открыто революционным для данного исторического этапа.

Собственно говоря, только последние предзакатные побеги упадочной полосы русской литературы и искусства предоктябрьского периода выпадают из этой традиции. И это происходило в отдельных декадентских группах и объединениях, которые, предав революционно-демократи-

ческие традиции лучшей части русской интеллигенции, неизбежно скатились в лоно беспредметного эстетства и безидейной пустоты. Но даже и здесь это явление — не самобытное, не растущее из недр великих традиций русской культуры, но импортированные с Запада, нежизненные и худосочные перепевы глубоко чуждых нам тенденций «искусства для искусства».

Совсем иная линия характерна для подлинно русской традиции в области литературы и искусства.

Взглянем хотя бы на древнейший памятник нашей национальной гордости — «Слово о полку Игореве».

Есть ли это просто печальное сказание о русском князе, плененном противниками русской земли?

Есть ли это просто повод для лирического излияния по-своему бессмертного плача Ярославны в далеком Путивле?

А, может быть, анонимный автор задавался единственной целью обрушить на зачарованного слушателя воистину превосходные картины Игорева похода, воистину мало кем превзойденный сказ в описании природы, так поразительно вторящей судьбам героя? Нет. Нет. И еще раз нет.

Еще Маркс писал об этом творении русского народного гения, что смысл поэмы — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов.

И с неослабевающей страстностью до сих пор звучит патетическое «золотое слово» Святослава, обращенное к русским князьям, объединиться в борьбе «за землю Русскую», лирическое упоминание о которой трижды рефреном прерывает его слова, как само это слово врезается в сердцевину поэмы, поэтические красоты которой кажутся лишь драгоценной оправой для драгоценнейшего зерна этой основной мысли всего творения.

Так уже XII век несет нам образец пламенного политического призыва, облекающего свою высокую идейность в сверкающее великолепие поэзии.

И не таков ли путь всей нашей русской литературы, произведения которой в наивысших образцах своих всегда — поэма и призыв, пламенная страстность «золотого слова» и совершенство художественных достоинств?

И, как бы связывая эпоху предоктябрьскую с эпохой Октября, высятся гиганты Горький и Маяковский, «учительство» которых уже в русле самой передовой идейности, самой насущной политической направленности, самой последовательной большевистской революционности.

Таким образом, лозунги партийности литературы и искусства звучат не как нечто иное, со стороны внесенное в нашу культуру, но как наиболее совершенное выражение центральной устремленности всей нашей культуры через все века ее становления и бытия!

Именно в этих чертах — чертах безоговорочного служения новым идеям, идеям Октября, идеям большевизма — мы усмотрели и определили начало своеобразия и зарождения подлинного советского киноискусства. Именно это сознательное несение великих лозунгов Октября породило советское кино, создало его поэтическое богатство, придало ему те черты несравненности, которым никогда бы не зародиться в обстановке маразма и тления буржуазного Запада!

Однако не только неизменное наличие идейности объединяет в единую неразрывную цепь творения предыдущей российской культуры (мы коснулись здесь только литературы, но тенденции эти неразрывны и с живописью, с музыкой, со скульптурой и образностью нашей архитектуры) от самых ранних дней и нашего советского кинематографа. Неразрывной делает эту цепь и та сквозная тема, которая пронизывает наше искусство от истоков и начал до вершин и наивысшего расцвета. Эта тема национального самосознания нашего народа. От пафоса былин и «золотого слова» Святослава до пламенных строк «О национальной гордости великороссов», от «Мертвых душ» или «Войны и мира» до эпопей Горького, «Железного потока», «Тихого Дона» или «Хождения по мукам» — все крупнейшие наши творения полны этой великой мыслью. И потому так дорог нашей традиции эпос, как никакая иная литературная форма, способный развернуть богатство и многообразие русской жизни, в котором чает и жаждет воплотить себя в неотрывности от просторов своей Родины наш могучий народ. Характерно, что именно с эпических полотен и начинается наша кинематография. Разворотом все усложняющейся эпической формы, вбирающей в себя все новые и новые темы и проблемы, все новые и новые задачи выразительного показа, отмечаются важнейшие моменты истории нашего кино — эпического, как ни одна из кинематографий мира — равно творящего эпос революционного прошлого («Броненосец Потемкин», «Мать», эпическая трилогия о Максиме), истории гражданской войны («Чапаев», «Щорс», «Мы из Кронштадта»), далекой древности («Александр Невский», «Иван Грозный», «Минин и Пожарский»), истории более близкой («Петр Первый», «Суворов», «Кутузов»), истории высших точек напряжения революционной борьбы («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Великий гражданин») и, наконец, истории новейшей, — открывающей «Клятвой» движение таких фильмов об Отечественной войне, как «Молодая гвардия», «Сталинградская битва», «Третий удар».

И разве непрестанным биением через все их многообразие не клокочет все та же мысль о величии и героике, национальном самосознании и многонациональном единстве нашей страны и государства, чем дышит наша классика прошлого, врастая в классику настоящего и будущего?

Не менее живительно оплодотворяющее влияние на наше кино творений классиков русской культуры и по частностям специальных художественных проблем нашего кинематографа.

О средствах пластической выразительности Пушкина, о значении этого лаконичнейшего мастера слова для киноискусства можно было бы писать диссертации.

Об оптическом своеобразии и образности гоголевского описательного «кадра» можно написать не меньше, чем об его подлинно кинематографическом обращении с цветом.

Уроки Льва Толстого в показе чувств и мыслей персонажа в деталях поступков — останутся навсегда неисчерпаемыми.

Мастер исторического фильма не сумеет пройти мимо Сурикова.

Мастер психологически-игрового — мимо Репина.

Мастер углубленной характеристики кинопортрета — мимо Серова.

Великая традиция мастерства Мусоргского остается путеводной для образного драматизма киномузыки.

Изучение ритмической ткани Маяковского обогатит не одно поколение подрастающих кинематографистов.

Горький навсегда останется академией мастерства реалистического показа жизни и человека.

Но не будем разбегаться и растекаться по частностям и подробностям — это материал для многотомных исследований значения и роли русской культуры в становлении самостоятельной стилистики и стиля советского кино. Отметим только, что на протяжении истекших тридцати лет советская кинематография продолжает еще одну великую традицию русской культуры: то единство, которое пронизывает ее основные тенденции от самых древних лет и до прекрасного нашего настоящего, как мы попробовали это охарактеризовать выше.

Эту традицию продолжает советское кино, оно рисуется нашему глазу не только несравненным и единственным, но еще и поразительно единым.

Единым по сквозной своей устремленности служить народу.

Единым по принципиальной своей последовательности на этом пути.

Единым в неразрывности судеб нашей страны, партии и народа.

Вот об этом единстве нашей славной советской кинематографии, о важнейших чертах этого единства и хочется писать в дни празднования ее тридцатилетней годовщины!

Из фильма «Веселые ребята»

Г. Александров

ПРИНЦИПЫ СОВЕТСКОЙ КИНОКОМЕДИИ

Комедия всегда была острым оружием политической борьбы, даже в те времена, когда буржуазное искусство отгораживало себя от политики и ставило задачу отвлекать людей от жизненных вопросов; даже в те времена комедия занималась острейшими вопросами политики и идеологической борьбы.

Шекспир, Мольер и Бомарше комедийными произведениями привлекали внимание зрителей к самым жгучим проблемам своего времени. На заре русской драматургии Фонвизин создал сатирические театральные пьесы, бичевавшие недостатки крепостнического общества. Иван Андреевич Крылов написал несколько сатирических пьес, а также либретто для музыкальных комедий, и создал пьесу «Американцы», в которой высмеял тогдашних американских колонизаторов. Непревзойденными образцами сатирической комедии остаются и поныне комедии «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизор» Гоголя, которые возвышаются как вершины среди мировой комедийной драматургии. Комедии Сухово-Кобылина, Островского, Чехова явились достойным продолжением этих высоких образцов, как произведения большого общественного значения.

Русский народ всегда любил веселое искусство. Скоморохи, старые балаганы на ярмарках существовали в самые тяжелые для русского народа времена. Из этого рода комедий наиболее интересным был русский Петрушка, герой народного кукольного театра. Он вступал в борьбу с полицейским и жандармом. Безбожник и балагур, он бил попов, жуликов-купцов и губернаторов дубинкой по головам. Он боролся с чертом и побеждал его. Он весело и активно боролся со всем, что мешало

народу в его развитии, в его борьбе за счастье. Петрушка вступал в борьбу даже со смертью и побеждал ее, доказывая, что он бессмертен, как сам народ, что он смел и талантлив, как сам народ.

В образе Петрушки зачинались традиции русской сатирической комедии.

Русский народ создал пословицы, в которых определил свое отношение, свою любовь к веселому, смешному и жизнеутверждающему. Вот несколько таких пословиц: «Смех—родной брат силы», «Кто людей веселит, за того весь свет стоит», «Под силу беда со смехом, а не в мочь беда со слезами», «Веселье лучше богатства».

Как истинный представитель народных интересов Владимир Ильич Ленин отлично знал эту мудрую оценку силы смеха. По свидетельству Бонч-Бруевича, Ленин часто говорил о необходимости ввести в кино юмор, смех, волнующие сцены комедии, и все это, по мнению Владимира Ильича, должно было быть направлено к одной и единственной цели — борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за расцвет науки и искусства.

В самые первые годы советской кинематографии начали выходить и советские кинокомедии. В 1922 году на Украине поставили комедию «Шведская спичка» по Чехову. В 1923 году режиссер А. Разумный поставил известную комедию на советском материале «Комбриг Иванов».

К лучшим ранним советским комедиям относятся «Красные дьяволята» — картина, сделанная в Грузии режиссером Перестиани на материале гражданской войны, и «Папиросница из Моссельпрома», в которой блеснули своим мастерством замечательные комедийные актеры Игорь Ильинский и Михаил Жаров.

Это было четверть века назад.

Протазанов создал «Закройщик из Торжка», а Всеволод Пудовкин комедию «Шахматная горячка» — об увлечении шахматной игрой всех слоев населения нашей страны.

В период немого кино были созданы и комедии «Чертово колесо», «Дон Диего и Пелагея», «Два друга, модель и подруга», «Черевички», «Праздник святого Иоргена», «Два Бульди два» и др. В этих кинокомедиях было много хорошего, однако не все они удовлетворяли растущие требования советского зрителя. Новые принципы советского комедийного искусства еще только появлялись, и эти фильмы подготовляли почву для совершенно оригинальной, новаторской советской комедии.

Первой музыкальной кинокомедией была поставленная мною картина «Веселые ребята», в которой выступили поэт В. Лебедев-Кумач, как автор текста песен, композитор И. Дунаевский и артистка Л. Орлова, ставшие впоследствии популярными мастерами советского комедийного искусства.

«Веселые ребята» — первая наша кинокомедия, получившая Первый мировой приз (золотой кубок) на Всемирной Венецианской выставке 1934 года.

Почти параллельно с «Веселыми ребятами» режиссер И. Савченко создает музыкальный фильм «Гармонь», посвященный комсомольской молодежи. В этом фильме появляются прекрасные песни композитора С. Василенко. Затем режиссер И. Пырьев выпустил одну за другой две знаменитые комедии «Богатая невеста» и «Трактористы», в которых он ярко воспел вдохновенный труд колхозного крестьянства и раскрыл новые возможности для создания кинокомедии на колхозном материале.

Так прокладывались пути советской народной комедии. Успех двух первых картин вдохновил Пырьева на создание новых комедий: «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», а затем великолепного цветного фильма «Сказание о земле Сибирской».

В этих комедиях «родились» и расцвели такие популярнейшие комедийные артисты, как Б. Андреев, Н. Любезнов, М. Ладынина, В. Васильева и другие.

Можно назвать 40—50 кинокомедий, которые и доныне не сходят с экрана. Среди них такие талантливые картины, как «Музыкальная история» и «Антон Иванович сердится» — режиссеров А. Ивановского и Г. Раппопорта, «Горячие денечки» с участием Николая Черкасова, «Пэпо» режиссера Бек-Назарова, «Концерт Бетховена» — комедийный фильм о советских детях, «Аршин Мал-Алан» — азербайджанская комедия с замечательной музыкой Узеира Гаджибекова.

Нередко наши комедии делались на материале классических литературных произведений, например: «Женитьба» по Гоголю, «Свадьба», «Юбилей», «Медведь», «Маска», «Налим» по Чехову. Делались комедии и на иностранном материале, например: «Принц и нищий», «Похождения Швейка».

Создавшая в прошлом немало кинокомедий, грузинская студия выпустила музыкальную комедию «Кэто и Котэ», в которой молодые грузинские режиссеры Вахтанг Таблиашвили и Шалва Геденашвили проявили много мастерства и выдумки, внесли в картину свое национальное, грузинское, особенно в манере исполнения вокальных партий и хоровых песен.

Не только старейшие студии — армянская, азербайджанская и грузинская, но и совсем молодые национальные студии Средней Азии достигают успехов в создании веселых фильмов. Примером этому служат «Насреддин в Бухаре» и особенно талантливая, веселая современная комедия Е. Иванова-Баркова «Далекая невеста», сделанная на Ашхабадской киностудии.

Таков далеко не полный перечень наших успехов в области кинокомедии.

Но нашлись в нашей среде такие критики и теоретики, которые считали, что у советского общества, занятого созиданием социализма, нет времени для смеха и веселья. Враги народа не раз пользовались творческими дискуссиями для того, чтобы отрицать необходимость комедии, омрачать наше радостное бытие и помешать расцвету нашего разнообразного по жанрам киноискусства.

Такие взгляды не имеют ничего общего с установками партии, которая всегда придавала большое значение комедийному искусству и призывала мастеров искусств к созданию веселых, жизнерадостных и содержательных фильмов, к созданию произведений, оружием смеха помогающих коммунистическому воспитанию масс и ликвидации пережитков капитализма в сознании людей.

Советское искусство непрестанно должно воевать с пережитками старой психологии: беспечности оно должно противопоставлять бдительность, бездельничеству—трудовой энтузиазм, зависти — социалистическое чувство соревнования, невежеству — высокую культуру, низости — благородство, трусости — смелость, расхлябанности — целеустремленность, малодушию — волю, чванству и высокомерию — большевистскую скромность.

В решении этих благородных задач почетное место отводится кинокомедии.

★

Чем больше и величественнее успехи социализма, тем больше и резче выявляются противоположности между социалистическим строем и строем загнивающего и умирающего капитализма. Чем больше успехи нашего советского киноискусства, тем яснее выявляются отрицательные черты буржуазной кинематографии. Взаимоотношения наших советских кинохудожников со зрителем коренным образом отличаются от подобных взаимоотношений в капиталистических странах.

Буржуазный зритель приходит в кино как покупатель, в лучшем случае — как гость. Он требует, чтобы его развлекали, веселили и угождали ему, потакая его развращенным вкусам. В связи с этим положение режиссеров и авторов кинокартин напоминает положение приказчиков, которые должны продавать свой товар, расхваливать, рекламировать его, раскрашивать яркими и фальшивыми красками, скрывать недостатки, обманывать, ибо извест-

но, что в капиталистических странах «не обманешь — не продашь». Исходя из этого, художники буржуазного мира делают картины подобно наркотикам, которые возбуждают на некоторое время, но губительно действуют на духовное здоровье зрителя. Эти приказчики от продажного, растленного искусства стремятся заманить зрителя в кино и одурманить в интересах хозяев. Для этого они пользуются сильно действующими средствами, не заботясь о последствиях. Они пропагандируют болезненные извращения, разжигают звериные чувства и в погоне за успехом клевещут на светлую природу человека, посягают на высшие духовные и моральные ценности, высмеивают то, что нужно оберегать, разрушают то, что человечество создавало веками.

Советский зритель приходит в кинотеатр не как покупатель и не как гость. Он приходит как хозяин — хозяин всей страны. И его не обманешь. Если на экране будет допущена ошибка, извращение или неточность, советский зритель по-хозяйски потребует снять такую картину с экрана и поправить того, кто так легкомысленно отнесся к ее выполнению и выпуску на экраны.

Народное, государственное киноискусство — это новая форма чрезвычайно ответственной творческой деятельности, и это особенно надо учитывать при создании комедийных кинокартин. Если какой-нибудь американский режиссер пренебрежительно или презрительно покажет в своем фильме какую-либо профессию — это его частное дело. У нас совсем иначе: если в советской кинокомедии мы несправедливо высмеем какой-нибудь поступок советского человека, то тысячи людей не простят художникам ни фальши, ни клеветы. Я, например, неоднократно получал письма от пожарных, милиционеров, управдомов, которые обижались на кинокартины за то, что их там изобразили во имя «смеха» неверно. Эти справедливые обиды возникали потому, что нередко киноработники, создавая образы советских людей, не изучали жизнь, не присматривались к действительности, а трактовали героев по типу старых или заграничных образцов, то-есть допускали фальшь, оскорблявшую достоинство человека и его труда, его профессии во имя достижения смешного.

Конечно, в задачи комедии входит высмеивание, вышучивание, дискредитирование всего того, что не нужно социалистическому обществу, всего вредного, отсталого, консервативного, реакционного. Но наша комедия не может этим ограничиваться. В каждом произведении подлинно прогрессивного, передового искусства прежде всего должна быть созидательная, а не разрушительная сила. Плохое, старое мы должны демонстрировать только тогда, когда рядом показывается хорошее, новое, которым мы заменяем старое и отживающее.

В этом заключаются принципы жизнеутверждающего, оптимистического искусства комедии. Еще Н. В. Гоголь говорил, что искусство состоит в том, чтобы схватить еще не уловимую особенность нового и сделать ее видимой для всех.

В задачи нашей комедии входит подмечать и собирать крупицы нового, социалистического в нашей жизни, показывать это новое так, чтобы оно стало видимым для всех. А это новое, положительное не может быть предметом комедийного осмеяния, ибо смех вызывает только то, что слабо и отрицательно. Все дело в том, что наша комедия должна быть не только смешной, но и веселой.

Смешное и веселое — различные понятия; «веселый человек» — совсем не то же самое, что «смешной человек». В образе Чаплина — все только смешное и нет ничего оптимистического, веселого. В его творчестве флегма слилась с меланхолией, и в сатиру вплетены, если можно так выразиться, ноты комизма, пропитанного сплином.

В наших комедиях должно быть прежде всего веселое, то-есть жизнеутверждающее, бодрое, достойное подражания. Таков один из главнейших принципов нашей комедии.

Комедийный успех — весьма относительное понятие. Достаточно вылить на актера ведро воды, чтобы этому начали смеяться. Это тоже своего рода комедийный успех, но какая ему цена, какой у него благородный смысл?

Во время репетиции одной из сцен в картине «Цирк» артист Володин, игравший роль директора цирка, решил исказить во имя смешного одну фразу: вместо того, чтобы правильно говорить по-русски: «Что вы от меня хотите?», он решил говорить: «Что вы от мене хочете?»

Я подумал: Володин скажет эту фразу пять или шесть раз в течение картины, и тысячи мальчиков, подростков, увидев фильм, выйдут из кинотеатра и, подражая артисту, будут говорить: «Что вы от мене хочете?» Отучить их от этого будет трудно, и я запретил артисту так произносить эту фразу. Артист, к сожалению, не согласился со мной. И не только он, но и группа других артистов обвинила меня в том, что я отступаю от комедийных принципов, что я превращаю комедию в сухое педагогическое поучительное произведение, в то время, когда зритель хочет смеяться. Артисты считали, что нет ничего дурного в том, что, ради минутного смеха, Володин будет неправильно говорить по-русски... В те дни мне посчастливилось на одном из собраний встретиться с А. М. Горьким. Я рассказал ему о нашем споре в съемочной группе. Алексей Максимович заинтересовался, предложил нам с группой артистов поехать к нему на дачу и обсудить этот важный принципиальный вопрос.

В состоявшейся беседе Горький подробно и убежденно говорил о том, что в стремлении к смешному нельзя разрушать ничего того, что мы строим, укрепляем и свято чтим, в том числе нельзя коверкать, дискредитировать, уничтожать великий, могучий русский язык, который является сокровищем народа. Смешное в советской стране, говорил нам Горький, должно участвовать в созидании, в творчестве, а не в разрушении. Конечно, нужно высмеивать и выжигать каленым острием сатиры пережитки прошлого, но, разрушая их, мы должны заменять новым, положительным, советским. Смех существует не только для отрицания. Наш смех должен созидать.

Естественно, что после этой беседы артист Володин отказался от своего первоначального намерения и произносил в фильме фразу правильно, по-русски. Смешное мы искали в другом.

Не только основная идея, образы, обстановка, но и каждая деталь, появляющаяся в советской кинокартине, может служить зрителю примером для подражания. Наша молодежь с большим доверием смотрит на экран, она хочет подражать героям картины, быть такими же, как и они, по духу, по поступкам, даже по внешности, по манерам.

Во время съемок той же картины «Цирк» один из героев должен был писать письмо. Он решил взять перо не так, как это делает большинство из нас, — прижимая указательным пальцем, а держать его между средним и указательным пальцами. Я, как режиссер, подумал, что в этом нет ничего страшного, и разрешил актеру держать перо не общепринятым способом.

Но как только картина появилась на экране, мы начали получать письма от педагогов. В одном из них было написано примерно так:

«Дорогие товарищи артисты. Вы ссорите нас с нашими учениками. Мы их учим в школе, как надо писать, а они ходят в кино, смотрят картины, возвращаются в школу и начинают писать по-своему. Когда мы говорим им, что они пишут неправильно, ученики возражают и адресуют нас в кино, чтобы мы сами поучились, как надо писать».

Мы поехали в школу, из которой пришло письмо, встретились там с ребятами, и они дали нам честное пионерское слово, что будут писать так, как их учат педагоги. При этом ребята просили киноартистов делать в картинах все так, как надо, иначе им трудно разобраться, а они все равно не могут удержаться от того, чтобы не повторять поступков героев кинокартины. И в этом случае были правы ребята, ибо они ждут от наших на-

родных картин образцов для своего поведения, примеров для своей жизни. Это и есть второй из важнейших принципов советского комедийного искусства, служащего интересам широких народных масс.

Смех — это не цель. Это средство, которое мы должны применять в целях развития социалистической культуры. Поэтому мы должны создавать советскую комедию, отыскивая новые пути, не пользуясь легкими, может быть, более доходчивыми, обжитыми и удобными для работы и для восприятия, но избитыми, шаблонными, стандартными приемами. Мы стремимся создать новую форму комедийного искусства, которое должно превзойти своей красотой, силой и бодростью все, о чем мечтали художники прошлого.

Всепобеждающей силой смеха нужно пользоваться для того, чтобы облегчить человеческому сознанию разрыв со старой психологией, освободить его от оков буржуазного миропонимания и ускорить победоносное движение народа к вершинам коммунизма.

Советская кинокомедия должна ярко показывать счастливую жизнь советских народов. Утверждать то новое, что ежедневно вырастает и крепнет, побеждает и ширится в советской действительности. Советская кинокомедия должна стать ценнейшим орудием в деле воспитания широких народных масс. Осуществляя эти задачи, комедия должна совершенствовать свои формы, должна быть веселой, бодрой, смешной, радостной, светлой.

У нас есть все средства для того, чтобы создать такую светлую, самую веселую комедию в мире. Горький говорил, что воображение создает то, что ему подсказывает действительность.

А советская действительность дает нам неисчерпаемые материалы для создания комедий нового типа.

В своих работах я пытался создать комедийный конфликт на новых основаниях. Например, в картине «Волга-Волга», в противоположность Чарли Чаплину, я пытался показать не положительного героя в отрицательной среде, а, наоборот, отрицательного героя Бывалова в положительной среде. Мне хотелось найти образ массового положительного героя (коллектив художественной самодеятельности), и в качестве конфликта с этим героем, с жизнеутверждающей и благородной средой обрисовать характер живучего отпрыска щедринских бюрократов — Бывалова.

Картина «Цирк» имела у зрителя больший успех, чем все остальные сделанные нашим коллективом комедии. Несмотря на это, я считаю картину «Цирк» более легкой работой и даже некоторым снижением требований к самому себе, как комедиографу. На мой взгляд, этот фильм был сделан на пути наименьшего сопротивления, мелодраматическая основа давала возможность легко добиться успеха, ибо разжалобить — гораздо легче и проще, чем развеселить!

Я этим не возражаю против мелодраматического элемента вообще и не противопоставляю его комедийному.

Леонардо да Винчи в своем трактате о живописи учил: «Не мешай печальных, слезливых и плаксивых с веселыми и смеющимися, так как природа принуждает с плачущими проливать слезы и со смеющимися веселиться; так и ты разделяй смех и плач».

Но это касалось живописи, застывшего изображения, и не применимо к искусству в кино, которое передает на экране жизнь в движении, в действии, в динамическом чередовании сцен.

В кино нельзя разделять механически смешное от грустного, веселое от печального, как не разделено это в жизни.

Комедия легко превращается в бессмыслицу, если смешное изолируется от всех других сторон жизни. Нельзя «разъять» жизнь и выделить из нее только смешное и изолировать смешное от драматизма различных жизненных обстоятельств.

Чем дальше мы будем итти по путям социалистического реализма, тем глубже, правдивее и естественней будут сюжеты и приемы наших комедий.

Кадр из фильма «В шесть часов вечера после войны»

Кадр из фильма «Веселые ребята»

Кадр из фильма «Цирк»

авангард в авангарде, зодчие настоящего, созидатели будущего — нерушимо связаны с народом. Вожди и руководители партии, они дисциплинированные ее члены.

В этом решении особая прелесть картин о Ленине — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», причем тонкость осуществления второй картины намного превышает первый опыт по созданию образа Ильича в первой картине. Щукин внешне более похож в «Ленине в Октябре», но зато «Ленин в 1918 году» уже совершеннее по гениальной работе артиста. Все частности отпали, детали не засоряют основного действия. Ленин в простоте своей монументален, и в закономерности выразительных средств найдена высшая форма художественной правды и простоты в раскрытии образа Ленина.

«Клятва» — картина Чиаурели по сценарию Павленко — охватывает значительные этапы жизни нашей страны. Если рассматривать формально, то фильм «Клятва», пожалуй, и не мог бы называться биографическим, но, тем не менее, это не так, ибо перед нами биография товарища Сталина и история страны с 1924 года.

«Клятва» — это широкий сказ, эпическое произведение. Ряд эпох проходит перед нами, и в каждой из них найдена своя деталь, свой характерный штрих, резко подчеркивающий и рост страны и мудрую волю Сталина, определяющую этот рост.

Прекрасная сцена клятвы товарища Сталина — патетическая, монументальная. Совсем иначе, с мягким юмором и огромной теплотой решена сцена испытания трактора на Красной площади — трактора, за рулем которого Сталин, трактора первой пятилетки. С огненной ненавистью очерчены враги, и высшим счастьем веет от замечательной сцены в Кремле, когда в дни заслуженной победы воистину осуществивший свою клятву Сталин и народ, осуществлявший ее, торжествуют победу над раздавленным врагом, и падают фашистские знамена под ноги победителя, и светлой радостью сияет лицо простой рабочей женщины, истинной матери детей не только своей семьи.

К картинам, посвященным биографиям великих революционеров, вождей, примыкает еще ряд фильмов, рассказывающих о ближайших учениках Ленина и Сталина. Картина «Яков Свердлов» режиссера С. Юткевича может быть названа биографическим фильмом в собственном смысле этого слова. Биография первого председателя ЦИКа рассказана от юношеских дней до самой смерти. Мы видим, как Свердлов, пламенный революционер, прошел от подпольного кружка через тюрьмы и ссылки, проявляя всегда находчивость, мужество, смелый государственный ум, к высокому посту Председателя Центрального Исполнительного Комитета.

В остром, стремительном действии в решающие, кульминационные минуты жизни показывает героя фильм «Чапаев». Это один из лучших фильмов нашей кинематографии. Правда, картина «Чапаев» — это не только картина о Чапаеве. Это картина и о Ленине и о Сталине, хотя Ленин и Сталин и не появляются в ней. Фурманов представляет партию, олицетворяет ее. Это картина о воспитании партией воли и силы в людях, и от этого такая радость, и от этого такая уверенность. Именно поэтому, оплакивая смерть любимого героя, зритель не остается в печали, а уходит сильный и гордый за человека, за советскую Родину, за партию. И если некогда Чапаев, погибший в боях с белогвардейцами, стал предметом легенд и песен, то ныне каждый раз, когда демонстрируется фильм о Чапаеве, созданный по одноименному роману Фурманова, как бы вновь и вновь рождается этот героический эпос и покоряет сердца.

Рядом с «Чапаевым» следует поставить фильм о Щорсе, созданный режиссером Довженко по собственному сценарию.

Щорс — герой гражданской войны, командир знаменитых полков, зачинатель регулярной армии на Украине. Непримиримый борец с интервентами, Щорс в отличие от Чапаева не только чувствует сердцем, но он знает, куда и как ведет революционный народ большевистская партия. Щорс — командир высокого партийного склада. Именно таким он показан в фильме. Очень требовательный к себе и другим, беспощадный в бою, человек железной воли и неиссякаемой энергии — он вместе с тем мечтатель в самом чистом и лучшем смысле. Мечта — это первый вариант плана, как говорит Киров в картине «Академик Иван Павлов». Именно так мечтает и Щорс: вся земля будет цвести садами, зазеленеют пустыни, лесами покроются просторы счастливой Родины нашей.

«Вот мы, — мечтает он вместе со своими боевыми товарищами, — грязные ныне, забрызганные кровью, — мы будем добром вспомянуты. Грязь битв смоется. Чистыми и ясными войдем мы в будущее».

И разве не встают они действительно перед нами во всей своей чистоте и ясности, эти смелые рыцари первых лет нашей революции? Разве нет в них несказанной красоты, и разве воистину не зацветает наша земля садами, лесами, не разливается реками, не колосится золотом в бескрайних полях?

Довженко, поэт и художник своеобразного и индивидуального стиля, спел могучую песнь об орлах гражданской войны, командире Щорсе, его соратниках, его полках.

Следует вспомнить также фильмы о Котовском, о Пархоменко, о многих командирах и бойцах гражданской войны, и о фильмах о героях Великой Отечественной войны. Группа волнующих биографических фильмов создана о нашей героической молодежи: «Зоя», «Маритэ», «Александр Матросов», биография целого героического коллектива в киноромане «Молодая гвардия».

Что объединяет все эти картины? Вера в жизнь, вера в человека, вера в коммунизм.

Неиссякаемая сила Кошевого, краснодонцев, Зои, Маритэ, Матросова в том, что Родина для них — самое дорогое. Достоинство советского человека, счастье человека, победа человека — их самое большое личное счастье, за которое они отдают свою жизнь. Эта великая их любовь порождает великую ненависть к врагу, к угнетателю, к душителю будущего. Борьба с этим врагом для них не только обязанность, долг: в этой борьбе проявляется их высшая ответственность за эпоху, и в этом — их высшее самораскрытие, кульминация их личности, самоутверждение в истории.

Мне думается, одно из величайших достижений нашего кино — это молодые актеры, умеющие воссоздать образы прекрасных молодых своих соотечественников. Чтобы правдиво прозвучали герои «Молодой гвардии», режиссеру надо было открыть в актере Иванове — Олега Кошевого, в Мордюковой — Улю Громову, в Инне Макаровой — Любовь Шевцову...

2

Эта группа картин положила начало совершенно новому типу героических биографий простых, рядовых героев нашего времени, когда почти в каждом юноше может проснуться Матросов, а в каждой девушке — Зоя или Маритэ.

На очереди картины не меньшей силы о живых людях наших дней, о героях труда, о нашей немеркнущей, светлой современной юности, идущей к коммунизму, юности, помнящей подвиги своих отцов и предков, знающей, кому и чем она обязана своим счастьем. Наш зритель любит и ценит наше настоящее, наш сегодняшний день, но и прошлое своей родины ему дорого и близко: он хочет знать героев своего народа.

Ряд значительных, больших полотен посвятил наш кинематограф таким людям, как Александр Невский, Пугачев, Петр I, Кутузов, Суворов и др.

«Александр Невский» — прекрасная патриотическая картина Эйзенштейна. В руках Эйзенштейна ушедшие столетия воскресли во всей своей исторической правде и силе, овеянные древними песнями, очерченные древними рисунками.

Александр Невский и его дружинники дороги нам сегодня. Они грудью защищали древнюю родину от врагов, отстаивали честь ее и независимость. Недаром во время Великой Отечественной войны так сильно звучала

по радио песня из этого фильма: «Вставайте, люди русские!», а замечательные отдельные кадры фильма стали картинами, вошедшими в золотой фонд нашего изобразительного искусства.

Так, переосмысленный, лишенный фальши и сусальности, образ Александра Невского нашел в фильме Эйзенштейна новое выражение: проступили его прогрессивные черты объединителя Руси.

Эту линию Эйзенштейн стремился проводить и в «Иване Грозном». Точность и превосходный вкус были проявлены им в воспроизведении эпохи, ее характерных черт, ее образов. Стереотипная трактовка Грозного, которая извратила представление об этом царе, была отвергнута. Эйзенштейн очистил образ Ивана от клеветы буржуазных историков и исторических сплетен, и царь Иван возник в новом качестве. Он возвысился над своей средой как передовой человек своего времени, сознающий величие своей патриотической миссии, наделенный чувством исторической перспективы. Он воспринял для себя как долг борьбу за единое великое государство и шел к этой цели дорогой крутой и прямой.

Личная тема, как и во всех лучших биографических картинах советского кино, оказалась в первой серии фильма об Иване Грозном раскрытой не в индивидуальной судьбе, а в судьбе широких масс народа, определяющей судьбу каждого, в том числе самого Ивана, и в Казанском походе, и в борьбе с боярской крамолой, и в борьбе с интервентами. Народ понимал думы и чаяния Ивана. После просмотра первой серии фильма становится ясным, почему народ слагал песни об этом грозном царе, сокрушившем феодальное боярство!

Александра Невского и Ивана Грозного играет Н. Черкасов. Светлоликий князь и снедаемый тревогами царь решены народным артистом выразительно, точно, с предельным блеском.

Необходимо подчеркнуть, что даже в такой картине, как «Иван Грозный», где, казалось бы, заманчиво окунуться в исторический «гиньоль» и пойти проторенными дорогами, столь часто привлекавшими буржуазных историков в кино, Эйзенштейн трактует тему глубоко и по существу. И когда во второй серии, изменяя самому себе, он отклонился в сторону чуждой нам темы ужасов и малых событий, вторая серия оказалась произведением ложным, не принятым критикой и общественностью.

Роль критики в работе над нашим биографическим фильмом вообще огромна. Партийная критика спасла от провала и сделала возможным создание второго варианта талантливого фильма «Адмирал Нахимов». А ведь ошибки автора сценария И. Луковского и режиссера В. Пудовкина в первом варианте фильма были все в том же — в уходе от существа, в замене ведущей темы частностью, в ослаблении главного за счет виньеток и украшательства. Адмирал Нахимов — победитель при Синопе, в первом варианте устраивал в основном личные дела своих подчиненных и друзей, сам погружался в эти личные дела, и облик флотоводца мельчал. Заменив это существенными фактами биографии героя, В. Пудовкин сумел создать подлинный патриотический фильм, картину целой эпохи, на фоне которой вырисовывается благородный, простой и ясный облик замечательного русского флотоводца, героя Севастопольской обороны. А. Дикий, играющий роль Нахимова, прекрасно передает демократизм героя, его скромность и человечность. Нахимов на редуте. В руках бинокль, сюртук запылен, фуражка примята, обожженный солнцем множества битв, стоит он спокойный в пылу сражения. Его лицо устало, он измучен самозабвенным ратным трудом. Неустанный труженик русского флота, мастер побед. Да, именно таким, несокрушимым, любим и представляем мы себе Нахимова.

Другой гений русского стратегического искусства — генералиссимус Суворов—также воспроизведен на экране Пудовкиным в картине «Суворов».

При постановке этой картины были огромные трудности. Несколько эксцентричный и своеобразный образ великого военачальника мог быть легко смещен в гротеск. Можно было просто увлечься чудачествами, которые с таким удовольствием смаковались, а зачастую и выдумывались его биографами и даже современниками. В картине Пудовкин создал действительный образ Суворова. Незабываемы сцены боев, сцена с Павлом во дворце, сцена с крестьянами, когда полководец находился в опале. Многогранен в каждом своем проявлении, предельно талантлив этот маленький, неугомонный старик. Он — сама жизнь, изменчивая, острая, неиссякаемая. Он велик и в старческом кресле, он «будничен» даже на вершине Альп. Это — подлинно русский гений, гордо несущий знамя своей родины и всем сердцем противостоящий дворцовой камарилье, палочной муштре и всеобщему низкопоклонству перед «прусским образом жизни». Он всей душой с простым русским солдатом. Он сам солдат и в чине генералиссимуса: он — победивший Наполеона, не знающий поражений гений,— простой солдат своего народа. И то, что именно это сумел оттенить Пудовкин, большая удача фильма и актера Н. П. Черкасова (Сергеева). Не чудака играл актер Черкасов, а человека большого сердца, скрывавшего порой за своим чудачеством боль от несчастий обездоленной Руси, порой прикрывавшего своим чудачеством и безудержную смелость и мудрый стратегический план.

Когда орден Суворова был введен в армии, то всем, кто видел эту картину (кстати, так же, как и картину о Кутузове режиссера Петрова), становилось особенно ясно, почему, в память каких подвигов введен этот орден.

Огромным достижением советского кино в интересующем нас плане являются и две серии фильма о Петре. В этих картинах перед нами проходит целая эпоха великих преобразований могучего царя. Разворачиваются события грандиозного масштаба. На глазах возводится Петербург, происходят огромные бои, включая великое Полтавское сражение. Сложные пути становления империи вскрывает картина. Проходит целая галерея образов — десятки ярко выписанных характеров. Прежде всего убеждают Петр (артист Н. Симонов), Алексей (артист Н. Черкасов), Меншиков (артист М. Жаров), Екатерина (артистка А. Тарасова).

Замечательно в картине чувство исторической реальности, чувство правды: от поражения под Нарвой к небывалым победам, к осуществлению гордых замыслов, к созданию армии, флота, к воспитанию интеллигенции, к утверждению государственных институций — вот грандиозный путь Петра I и России. Смелость решений, титаническая воля, страстность, мудрость делают образ Петра эпическим и приближают к пушкинскому восприятию.

Но, говоря о картине, необходимо подчеркнуть и еще одну черту — ее абсолютную доходчивость, ее массовость.

Петров сумел сделать так, что Петр и его время понятны каждому нашему зрителю. Наш зритель сам пережил великие потрясения и государственные сдвиги. Нашему зрителю понятен огромный масштаб петровских дел. Ему понятна и личная жизнь смелого преобразователя.

Поражая мир, выходила Россия на широкую дорогу. Скачок был грандиозен, и Петр сметал все стоявшее на пути, хотя и утверждал государство дворян и помещиков. Однако, по сравнению с предыдущим этапом истории, Петр поднял Россию на новую, более высокую ступень. Путь его прогрессивен. Он был прав и в своей беспощадности к заговорщику-сыну. В суде между ними зритель, не задумываясь, вынес Петру оправдательный приговор. Картина показывает и тех, чьи могучие плечи выдержали этот сверхгигантский исторический эксперимент. Русский мужик, первый русский рабочий, столь же огромные, могучие, несокрушимые, как и сам Петр, вынесли его на своей спине и поддержали своими руками.

«Петр I» — это картина о величии русской истории, о величии русского простого человека и о Петре, который только потому и оказался великим и правым, что осуществил большую историческую задачу, поверил в

огромные, неиссякаемые силы народа России. Будучи дворянским царем, он, конечно, не мог пойти дальше, и Петров показал в картине и историческую ограниченность Петра, хотя по этой линии в картине и могли быть сделаны более яркие и ясные акценты.

Своеобразный и выразительный памятник государственным деятелям, преобразователям и патриотам — картины «Богдан Хмельницкий» Савченко и «Георгий Саакадзе» Чиаурели. Эти картины, посвященные украинскому гетману и грузинскому великому Моурави, своеобразно перекликаются. Обе они — произведения советского искусства. Обе опираются в изобразительном решении на фольклор своего народа, они национальны по форме. Могучие образы основных героев делают их волнующими полотнами, знакомящими нас с великими историческими деятелями прошлого братских народов. Отбиваясь от врагов в непрерывных битвах, Богдан Хмельницкий привел свою прекрасную родину к дружескому единству с Россией. Сейчас, когда нерушима дружба наших народов, это произведение дорого вдвойне. «Богдан Хмельницкий», «Георгий Саакадзе», «Давид-Бек» и ряд других картин такого рода делают близкими всем нам героев каждого из народов нашей страны.

Из биографических картин необходимо упомянуть еще грузинскую картину, посвященную поэту Давиду Гурамишвили, казахскую картину о поэте и философе Абае и узбекскую о знаменитом философе, поэте и государственном деятеле Навои.

«Алишер Навои» — особенно примечательный фильм. Он сделан узбекским режиссером Ярматовым. В красочной и выразительной форме рассказывает он о великом человеке и певце узбекского народа. Выразительная игра актеров, превосходная операторская работа воссоздают целый мир древнего Узбекистана. Не идеализируя образы ханов, придворной знати, утопавшей в роскоши, жестокой, тупой и дикой, фильм говорит о народе Узбекистана. Навои верит в неиссякаемые силы простых сердец, и именно такие, как Навои, делают народ бессмертным. Памятник поэту высится сейчас в возрожденном Ташкенте.

К разделу биографических картин можно причислить также картины, где тот или иной исторический деятель не назван прямо, внешне он существует как персонаж, созданный авторами, как собирательный образ, но по существу является образом значительного, дорогого народу деятеля истории. В таком персонаже легко узнать прототип: в Шахове — Кирова («Великий гражданин»), в Полежаеве — Тимирязева («Депутат Балтики»). Несомненно, что эти картины должны быть отнесены к разряду биографических произведений нашей кинематографии.

Шахов — Киров — это подлинно великий гражданин. Он мудр, смел, неутомим и прям. Он твердо стоит у руля руководства, его не сдвинешь; он уничтожает предателей, не задумываясь и не щадя своей собственной жизни. Эта картина замечательна тем, что в ней, пожалуй, впервые в советском кино содержанием всего фильма, содержанием биографии людей стала партия, партийная тема.

О лучших людях, пришедших к партии, к Ленину, рассказывает фильм «Депутат Балтики». Тимирязев, великий новатор науки, легко узнается в Полежаеве, хотя взят незначительный отрезок большой жизни этого человека, но отрезок решающий, так сказать — вершина жизни. Сыгранный Н. Черкасовым образ Полежаева — одно из лучших актерских достижений нашей кинематографии.

Несколько сходным по трактовке судьбы великого ученого является фильм, поставленный мной по сценарию Михаила Папавы «Академик Иван Павлов». Но сходный с фильмом «Депутат Балтики» по концепции, фильм о Павлове во всем остальном различен. Мы должны были в отличие от фильма «Депутат Балтики» оперировать не частью фактов и не относительным сходством с прототипом героя, а, наоборот, во всей полноте, опираясь на главные этапы жизни Ивана Петровича, правдиво и достоверно рассказать о его научном творчестве, сделать образ Павлова предельно схожим с действительным Иваном Петровичем. 60 лет жизни — вот тот путь, который проходит Павлов в фильме. Нас увлек образ и характер замечательного русского человека, увлекла сущность его учения, увлек пламенный темперамент патриота, неиссякаемая энергия естествоиспытателя. Мы не прятали тему науки за какими бы то ни было побрякушками. Мы поверили зрителю, и артисту Борисову удалось сделать Павлова красивым красотой мысли, не останавливающимся ни перед чем в постижении природы и покорении ее на благо Родины и человека. Иван Петрович Павлов вырастает в крупного государственного деятеля, и когда он говорит о мире на конгрессе физиологов в Ленинграде, то это говорит уже не только последователь демократов-шестидесятников — Чернышевского, Писарева, Сеченова, но и человек Сталинской эпохи, борец за мир, борец с морганистами и с поджигателями войны. Это говорит старейшина физиологов мира с трибуны великого Советского Союза, ученик Ленина и Сталина.

От первых споров в далекой Рязани, через непримиримую борьбу с представителями идеализма в разные периоды своей жизни утверждал Павлов великую правду материалистической философии. Теорию рефлексов он сделал краеугольным камнем новой науки о мозге. И мне кажется, что мы сумели заинтересовать зрителя самой темой опытов Павлова и сделали философскую дискуссию по коренным вопросам научного мировоззрения основным материалом драматургических столкновений. Этот новый опыт нам, пожалуй, удался.

В прекрасном фильме Довженко «Мичурин» также ставились эти вопросы. Довженко сумел создать благородный образ Мичурина, жизнь которого — непрерывный подвиг пролагателя путей по целине. В биографии Мичурина, как и в биографии Павлова, полностью отразилась живительная сила ленинского внимания, сталинской заботы.

Наряду с большими картинами, охватывающими целую жизнь, следует назвать такие картины, которые ограничиваются показом нескольких моментов из жизни ученых. К таким картинам относится фильм «Пирогов» Г. Козинцева по сценарию Ю. Германа. Образ знаменитого, бесстрашного русского хирурга в этой картине удался превосходно. Пирогов — человек, организатор армейской санитарии, друг и отец солдат, герой Крымской обороны — сыгран артистом Скоробогатовым с большим мастерством крупного актера. Добрая улыбка, задумчивые глаза, точная рука мирового хирурга, сердце ребенка и мечтателя — таким показан в фильме этот замечательный русский врач и ученый.

Картина «Миклуха-Маклай» рассказывает о неутомимом русском путешественнике, географе, который сумел на островах Новой Гвинеи, среди папуасов и девственной природы, создать не известные путешественникам-империалистам взаимоотношения между людьми. Режиссер Разумный и артист Курилов сделали Миклуху-Маклая одним из любимых героев нашего юношества, и если фильм в целом несколько перегружен приключенческими элементами за счет большой темы науки, которую представлял Миклуха-Маклай, яростный борец с расизмом, тем не менее благородный образ главного героя играет огромную воспитательную роль и указывает каждому подражающему ему юноше правильную дорогу.

Из года в год наша кинематография ставит ряд больших и ответственных картин из раздела биографических фильмов.

Большой путь прошел наш биографический фильм за 30 лет существования советского кино. Ширится и растет, завоевывая все новые и новые высоты, этот большой раздел нашей кинематографии. Он вводит в круг нашей жизни все новых великих людей, делая их участниками нашей жизни, соратниками в наших боях, любимыми и истинными друзьями. Биографический фильм — могучее искусство, перед которым стоят задачи совершенствовать и воспитывать советского человека, идущего к коммунизму.

ЗА МИР, ЗА ДЕМОКРАТИЮ!

В июле — августе в Чехословакии состоялся IV Международный кинофестиваль. В этом крупнейшем за последние годы соревновании приняли участие двадцать стран.

На фестивале было показано 32 полнометражных и около 60 короткометражных фильмов разных стран.

Из 18 премий фестиваля кинематографисты Советского Союза получили 8; из трех главных премий — две: «Хрустальный глобус» за первую серию «Сталинградской битвы» и «Премию Мира» за «Встречу на Эльбе». Специальные премии получили фильмы «Мичурин», «Первое Мая 1949 года в Москве», «Цветик-семицветик», «Серая шейка», «История одного кольца». Артист А. Борисов за исполнение роли академика Павлова удостоен премии за лучшую актерскую игру.

Серьезных побед добились кинематографисты стран народной демократии.

Фестиваль в Марианских Лазнях, проходивший под лозунгом «За лучшего человека, за более совершенное человеческое общество», явился ярким свидетельством ведущей роли советского кино в развитии современной кинематографии, превратился в мощную демонстрацию социалистической культуры.

Ниже мы публикуем высказывания членов советской делегации на IV Международном кинофестивале.

ПОБЕДА СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Л. Орлова

Я уже не в первый раз участвую в международных кинофестивалях в качестве советского делегата. Но IV Международный кинофестиваль 1949 года в Чехословакии произвел на меня самое большое впечатление потому, что на этот раз он носил ярко выраженный идейный и прогрессивный характер, тогда как в буржуазных странах фестивали преследуют коммерческие, рекламные цели.

Девиз фестиваля 1949 года «За лучшего человека, за более совершенное человеческое общество» привлек прогрессивных деятелей 20 стран, которые привезли на международное соревнование картины, сделанные вопреки капиталистической системе, вопреки реакции. Поэтому, хотя и в разной степени, но большинство картин показало стремление прогрессивных мастеров кино к созданию высокоидейного искусства.

Наряду с этим мы видели наивные, глупые, стандартные американские, английские, норвежские, шведские картины. Американский фильм «Джонни Белинда» о глухонемой девушке — типичная голливудская эротическая стряпня. И хотя актриса, играющая главную роль в этом фильме, получила в Америке первую премию, я считаю, что любая из наших актрис сыграла бы эту роль лучше и интереснее.

Сюжеты мексиканских картин были так глупы, что вызывали общий смех зрительного зала.

Некоторые картины только назывались прогрессивными, но, в сущности, ничем не отличались от обыкновенных стандартных картин Голливуда. Например, американская картина «Клад Сиерры Мадра» участвовала в фестивале на том основании, что актеры Богарт и Хюстон привлекались комиссией по расследованию антиамериканской деятельности за то, что они решили показать в фильме бедных и грязных американцев. Сама же картина носит обычный приключенческий характер.

Я убедилась, что слава советских актеров очень велика. Представители всех 20 стран, участвовавших в фестивале, тепло приветствовали артиста Бориса Чиркова, рассказывали, как все любят созданный им образ большевика Максима. Многие делегации просили передать приветствия народному артисту СССР Николаю Черкасову, которого знают по многим картинам.

Мне приятно и радостно было узнать, что картины, в которых я участвовала—«Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Весна», — также известны во всех концах мира.

Артиста А. Дикого знают по образам товарища Сталина, Кутузова и Нахимова.

Впервые снимавшийся (в фильме «Академик Иван Павлов») ленинградский артист Алексей Борисов получил международную премию за лучшее исполнение роли. На фестивале было много биографических фильмов, в которых роли известных людей исполняли знаменитые актеры, например, французский артист Жан Луи Барро, считающийся во Франции лучшим актером нашего времени. Но рядом с игрой нашего артиста Борисова его игра показалась слабой и однообразной. По общему признанию, Борисов был достоин звания лучшего актера.

В картинах стран новой демократии — Чехословакии, Польши, Венгрии — мы увидели галерею образов, созданных молодыми актерами, которые только начинают свой творческий путь. Условия, в которых развивается национальное искусство стран народной демократии, дают возможность для бурного роста талантов. В этом мы могли убедиться, видя замечательную реалистическую игру молодых венгерских, польских и чехословацких артистов.

После международного кинофестиваля в пяти индустриальных центрах Чехословакии — Пильзене, Остраве, Мосте, Готвальдове и Братиславе—состоялись фестивали кинофильмов для трудящихся. В Готвальдове жюри, состоявшее из 1 600 представителей трудящихся фабрик и деревни, присуждало свои премии. И там советские кинофильмы оказались на первом месте. Фильм «Сталинградская битва» (1-я серия) получил премию «Хрустальный глобус». Фильм «Встреча на Эльбе» — «Премию Мира»; режиссер Г. В. Александров, сценарист М. Папава и молодой артист А. Давыдов награждены золотыми медалями.

У меня огромное впечатление от поездки по Чехословакии. Я убедилась, как велика дружба чехословацкого народа с советским народом, уважение и любовь ко всему советскому, вера в страну социализма, являющуюся для трудящихся всего мира путеводной звездой.

Всюду мы видели любовь, преданность и уважение к великому Сталину.

Успехи в международном соревновании обязывают нас с еще большей энергией трудиться над созданием новых произведений советского киноискусства, которое должно быть еще лучше по своему качеству и еще выше по своему идейному содержанию.

Б. Чирков

УПАДОК БУРЖУАЗНОГО КИНО

С каждым годом растут популярность и значение кинофестивалей, устраиваемых Чехословацким Государственным Фильмом в Марианских Лазнях. Четыре года назад участниками первого кинофестиваля были всего лишь 7 стран, представивших на конкурс тринадцать фильмов. В этом году на IV фестиваль в маленький курортный городок съехались делегаты двадцати стран, привезшие 35 полнометражных художественных фильмов, не считая документальных, мультипликационных и короткометражных.

Все увеличивающееся влияние этих творческих соревнований на прогрессивную кинематографию мира настолько обеспокоило предпринимателей из Голливуда, что и американские представители решили рискнуть и проникли за пресловутый «железный занавес», ими же созданный, собираясь покорить своими «шедеврами» «дикие и отсталые народы», дерзающие претендовать на самостоятельность и полноценность своего искусства.

Но и на этот раз голливудская продукция с треском провалилась. Господам американцам не удалось положить по привычке ноги на стол жюри.

Очень ясно и четко определились на фестивале два лагеря. С одной стороны—фильмы Советского Союза, стран народной демократии и фильмы, созданные отдельными группами прогрессивных кинодеятелей. С другой стороны — реакционная кинопродукция маршаллизированных стран и их заокеанского хозяина.

С самого начала выявилось наше превосходство над вторым лагерем. И не только идейное превосходство, а и неизмеримо более высокое мастерство художников, богатство и разнообразие жанров киноискусства определили будущих победителей конкурса.

Переполненный зрительный зал, аплодисменты по ходу действия, овации по окончании — вот обстановка, в которой проходила демонстрация советских фильмов.

Горячий интерес вызвали чешские и польские фильмы «Господин Габетин», «Мотоциклы», «За вами пойдут другие», «Клад», стремившиеся правдиво отразить бурное строительство новой жизни в этих странах. Высокую оценку — премию Труда — получил прекрасный венгерский фильм «Пядь земли», рассказывающий о борьбе бедняцких крестьянских хозяйств с кулаком.

Особо нужно сказать о группе прогрессивных кинодеятелей, таких, как французский режиссер Луи Дакен, итальянский Витторио де Сика и американский Поль Стренд. Этим людям и их товарищам приходится создавать картины в невероятно трудных условиях: противодействие предпринимательских организаций, отсутствие своей аппаратуры и ателье, недостатки в средствах и строжайшие придирки цензуры — вот условия их работы. Преодолевая все это, честные художники в своих произведениях пытаются рассказать народу правду о жизни.

Фильм «Родная земля», созданный П. Стрендом и П. Робсоном, рассказывает о расовой дискриминации негров, о полном зажиме демократии, о безнаказанном произволе фашистов и о несгибаемой стойкости борцов рабочего движения в Америке. Сделанный на основании документов с использованием хроникального материала, фильм правдиво показывает эту сторону американской жизни. Но как раз этой-то правды и не хотят показывать народу теперешние хозяева страны. Фильм этот категорически запрещен к демонстрации в США.

Очень талантливый итальянский фильм «Похитители велосипедов» режиссера Витторио де Сика вряд ли увидят зрители Италии, так как правда колет глаза итальянским хозяевам. Своеобразно, очень реалистически и убедительно показывает режиссер историю своего героя. Безработный Антонио получает работу по расклейке афиш на том условии, если у него будет собственный ве-

Советская делегация на IV Международном кинофестивале в Чехословакии

лосипед для разъездов по всем районам города. Распродав последнее свое имущество, Антонио выкупает заложенный прежде велосипед и начинает работу. Но в первый же день вор похищает у него велосипед. В отчаянии несчастный бросается на поиски вора. Сопровождаемый маленьким своим сыном, он обходит улицы города. Чудесно поставлены эти сцены режиссером. Необычайно трогательно показаны отношения между отцом и сыном — кратковременная их ссора и примирение волнуют до слез. В конце фильма отчаявшийся Антонио сам похищает велосипед. Неудачника ловят рабочие, но, узнав его историю, отпускают. И снова он без работы, и снова голод и нищета — удел его семьи...

Центральную роль в этом фильме исполняет не актер, а простой рабочий, для которого съемки в фильме были спасением от безработицы. Но вот съемки окончены. И он так же, как и его герой, вероятно, бродит теперь по улицам Рима в поисках заработка.

Те фильмы, которые продемонстрировал империалистический лагерь, в большинстве случаев вызывали чувство недоумения, скуки, а иногда и отвращения. Предельно скучна серия фильмов, показанная Швецией, Данией и Норвегией. Датский фильм «Борьба с несправедливостью» пытается вызвать у зрителей сочувствие к делам унылого частного благотворителя Петра Сабро. При этом, представляя свою картину на фестивале, руководитель датской делегации не постеснялся заявить, что образ Сабро создан под впечатлением... советских фильмов.

Скучен норвежский фильм «Роковой водопад», проповедующий подновленную домостроевскую мораль о полном подчинении жены своему супругу.

Не знаю, что, кроме чувства недоумения, могут вызвать такие произведения, как шведский фильм «На твоих плечах» или мексиканский — «Сумерки». В первом герой ищет и находит избавление от своих идейных и бытовых затруднений в объятиях всех действующих в фильме женщин. Во втором — «отважный» молодой человек насилует дочь насильника своей сестры и таким «благородным» способом мстит за поруганную семейную честь...

Отвратительное впечатление оставляет патологический, премированный у себя дома, американский фильм «Джонни Белинда». Перед демонстрацией этого фильма представитель американского посольства заявил, что главным мотивом этой картины является вечная любовь между женщиной и мужчиной, показанная на примере простых, непосредственных людей. Вот каковы эти «простые люди» в изображении Голливуда и вот какова их «непосредственная и вечная любовь». В рыбачьей деревне живет глухонемая Золушка. Сострадательный принц, в обличье доктора,

обучает ее грамоте и разговору на пальцах. Девица начинает расцветать. Тогда ее насилует фермерский сынок. Затем неподготовленный зритель получает удар под ложечку в виде сцены родов. Глухонемая Золушка на глазах у зрителя производит на свет ребенка. Дальше этот «поэтический» фильм демонстрирует убийство отца Золушки насильником, убийство насильника Золушкой и счастливую свадьбу доктора с глухонемой...

Мы понимаем, что Голливуд боится показывать обычных людей в обычной обстановке, так как боится рассказать правду о жизни своей страны. Он ищет единичные, патологические случаи, чтобы пощекотать нервы зрителя и спрятаться от показа действительности. Но такого морального разложения мы не ждали даже от Голливуда.

Хорошо известна блестящая победа, одержанная кинематографией Советского Союза и стран народной демократии на IV кинематографическом фестивале. Но тот триумф, с которым принимались наши картины на фестивалях трудящихся в промышленных районах Чехословакии, далеко превысил оценку жюри в Марианских Лазнях. Десятки тысяч трудящихся восторженно принимали советскую делегацию и фильмы, привезенные ею. Аплодисменты и приветственные возгласы сопровождали всюду демонстрацию наших фильмов. В этом выражалась и огромная братская любовь чехословацкого народа к народам Советского Союза и признание того, что наше искусство идет по правильному пути, правдиво изображая жизнь и труд народа и пропагандируя великие идеи коммунизма.

А. Борисов

ЗА ПЕРЕДОВОГО ЧЕЛОВЕКА

Лесная поляна около чехословацкого города Мост. Сегодня здесь в огромном импровизированном «просмотровом зале» под открытым небом собрались едва ли не все жители города.

Огромный экран установлен на поляне. Погас свет прожекторов. Появился заглавный титр: «Сталинградская битва». Аплодисменты тысяч зрителей. Потом — тишина...

Начался просмотр советского фильма на одном из рабочих фестивалей, устроенных в Чехословакии по окончании Международного фестиваля в Марианских Лазнях.

Надолго запомнились мне эти вечера, эти встречи с рабочими, крестьянами и интеллигенцией Чехословакии. Незабываем прием, оказанный на рабочих фестивалях нашим фильмам, радостное, взволнованное, полное искреннего уважения отношение к советской стране. Несмотря на огромные размеры площадок, на которых происходили просмотры, задолго до начала празднества на них, как говорится, яблоку негде было упасть. Запомнились выступления самодеятельных коллективов рабочих перед началом просмотров, тематически организованные как выступления «живой газеты», быстро и правильно схватывающей то главное, чем живет сейчас Чехословакия — веру в свои силы, веру в будущее, в процветание своей родины.

Нам приходилось беседовать со множеством зрителей. Все они с жадностью расспрашивали о советской стране, о советских людях, о советском искусстве. Всюду советскую делегацию встречали цветами. А на одном из рабочих фестивалей какая-то старая женщина, с трудом пробравшись через большую толпу, окружавшую советскую делегацию, крепко расцеловала артиста Алексея Дикого за замечательное исполнение роли товарища Сталина в фильме «Сталинградская битва».

Выступление артиста А. Дикого на фестивале

Пребывание в Чехословакии — мое первое в жизни заграничное путешествие. И могу прямо сказать — это было очень радостное путешествие, начиная с первого дня прибытия в гостеприимную дружескую страну и кончая отъездом.

Международный кинофестиваль происходил в городе Марианские Лазни. Раньше само название этого города (Мариенбад) связывалось с представлением о фешенебельном курорте для европейских богачей. А теперь... Да, изменились времена. Новое, светлое время настало в Чехословакии. Среди многочисленных курортников, наполнявших зал, в котором происходил фестиваль, было много рабочих, крестьян, представителей трудовой интеллигенции. И как же радостно встречали они каждый советский фильм! До сих пор не могу об этом вспомнить без волнения. Как жалко и убого выглядели при этом фальшивки американского радио, сообщавшего о том, что успехом на фестивале будто бы пользовались исключительно американские фильмы, билеты на которые якобы продавались спекулянтами за баснословную цену — 1500 крон... Жалкая клевета!

Наибольшим успехом пользовались на фестивале «Сталинградская битва» и «Встреча на Эльбе». Но и остальные советские картины были встречены зрителями и делегациями, прибывшими на фестиваль, с огромным интересом. Чехословацкая пресса полна восторженных отзывов о советских картинах, получивших большинство высших премий на фестивале. Вот, например, выдержка из статьи в газете «Праце» о фильме «Академик Иван Павлов»:

«Самыми яркими моментами четвертого кинофестиваля, моментами, производящими глубокое впечатление, моментами полного увлечения, когда перед глазами зрителей открываются картины будущего лучшего мира — такими моментами яв-

Главная премия фестиваля — «Хрустальный глобус», присужденная фильму «Сталинградская битва» (I серия)

дует правильный выбор значительных, актуальных тем, их боевое решение. Польская картина «За вами пойдут другие», в которой рассказывается о борьбе польских патриотов с немецкими захватчиками, чехословацкая «Мотоциклы», затрагивающая важную проблему соревнования в труде и воспитания нового человека, — глубоко оптимистичны, повествуют о патриотизме, о радости творческого труда.

Резкий контраст представляли собой по сравнению с советскими фильмами и фильмами стран народной демократии кинопроизведения Западной Европы и Америки, несмотря на то, что на фестивале были представлены картины лучших мастеров Америки, Франции, Италии. Особенно это относится к фильмам американского производства. Исключение составил фильм «Родная земля», получивший премию за лучший сценарий. В создании этого фильма принимали участие Давид Вольф, Лео Гурвиц, Поль Стренд и Поль Робсон. Картина говорит о варварском режиме в Америке, показывает звериное лицо приспешников капитализма — гангстеров и ку-клукс-клановцев и невыносимо тяжелую жизнь честных людей. Картина кончается речью одного из героев над могилой товарищей, павших от пуль полицейских, о том, что рабочие будут неустанно бороться за свои права.

Для большинства фильмов маршаллизированных стран характерны мрачность тона, изобилие натуралистических подробностей, глубокий пессимизм. Нам пришлось услышать от передовых кинематографистов Западной Европы много горьких слов о невыносимом положении, которое создалось в их странах. Впрочем, это видно и по фильмам. Так, на фестивале мы увидели в общем сильную, но необыкновенно мрачную картину хорошего французского режиссера Луи Дакена о шахтерах. Картина эта по-своему правдиво рассказывает о положении трудящихся во Франции. Но только рассказывает, не делая из рассказа никаких выводов. Перед просмотром Луи Дакен сказал:

— Я хотел сделать картину о борьбе французских горняков за свои права. Мне не дали этого сделать. Французские власти помешали мне сделать фильм таким, как я хотел...

Однако передовые кинематографисты маршаллизированных стран не сдаются. Во время фестиваля делегация передовых итальянских мастеров кино получила от правительства де Гаспери приказ отказаться от участия в фестивале.

Один из членов итальянской делегации заявил:

— Этот приказ свидетельствует о недоброжелательстве нашего реакционного правительства к национальной кинематографии... Но трудящиеся Италии поняли, что прогрессивные итальянские фильмы борются против империализма, за настоящий мир, за народную демократию и что в этой борьбе они могут рассчитывать на братскую поддержку прогрессивных и демократических киноработников всего мира. Это удесятеряет наши силы в борьбе!

«Премия Мира», присужденная фильму «Встреча на Эльбе»

Выступивший на фестивале член английского парламента Уильям Галахер рассказал о сложности борьбы прогрессивных представителей английского искусства с монополистическими объединениями американской буржуазной кинематографии.

Фестиваль в Чехословакии закончился полным торжеством всего передового, прогрессивного, что есть в мировой кинематографии.

Я вернулся на родину с воспоминанием о днях фестиваля, как о празднике советского киноискусства, с чувством большой благодарности к трудящимся Чехословакии, принявшим нас, посланцев советской страны, как своих лучших друзей.

За несколько дней до отъезда на родину я слушал в исполнении чехословацких артистов национальную чешскую оперу «Проданная невеста». Это был праздничный, искрящийся радостью народный спектакль, такой же оптимистичный, как все остальное, что мне пришлось увидеть во время поездки в народную Чехословакию.

ляются сеансы советских фильмов... Мы изучаем «Павлова» пункт за пунктом, сцена за сценой... Для нас и для всего прогрессивного человечества этот фильм является оружием на идеологическом фронте».

Фестиваль в Марианских Лазнях был настоящей школой для передовых кинематографистов мира. В многочисленных беседах с деятелями зарубежной кинематографии нам приходилось подробно отвечать на целый ряд вопросов, интересовавших и волновавших иностранных кинематографистов. Главной темой, затрагивавшейся во время бесед, была проблема социалистического реализма. И проблему эту затрагивали наши друзья не из пустого любопытства. Задача овладения методом социалистического реализма становится главной в работе кинематографистов стран народной демократии. Об этом свидетельствуют многие чехословацкие, венгерские и польские фильмы, показанные на фестивале.

Слов нет, далеко не все картины перечисленных выше стран близки к совершенству. В них еще много наивного, зачастую наличествует примитивная трактовка темы. Но чувствуется, что недостатки, присущие некоторым из этих фильмов,— это болезни роста. Нет сомнения, что в главном молодая кинематография этих стран, осваивая опыт советского кино, идет по верному пути. В большинстве лучших картин ра-

В. Ждан

ОБРАЗ И ОБРАЗНОСТЬ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ ФИЛЬМЕ

1

Выступая в свое время против распространенного мнения о непроходимости границ между наукой и искусством, Белинский писал: «...видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, *показывает*, в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, другой, — картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого — все».

История науки знает, что подлинно великие ученые не удовлетворялись тем, что их будут слушать и понимать немногие. Они всегда стремились быть понятыми всеми, стремились не только доказывать, но и «показывать», облекать свои выводы в зримые образы, находить для них живую выразительную форму.

Научная мысль не случайно прибегала к таким формам изложения, как дискуссии, письма, диалоги, речи, памфлеты и т. д. Больше того, в обработке данных и содержания своей науки ученые часто обращались к тем же способам и средствам, к которым прибегали писатели и художники. Пытаясь воздействовать не только на ум, но и на фантазию своих читателей, они вносили в научное исследование конкретность и ясность видения, убеждали не только логическими доводами, но и живым, картинным изображением действительности.

Так, Маркс, выступая с критикой политической экономии своего времени, вооружился, как известно, не только статистическими данными и логическими доводами. Страницы «Капитала» насыщены образами и поэтическими сравнениями. Увеличивая отчетливость мысли, ее яркость и меткость, они позволили автору сделать свои политические и теоретические выводы более ясными и острыми, ощутимо действенными. Понятия на страницах «Капитала» становятся как бы живыми действующими лицами. Изложение драматизируется. Теоретические обобщения олицетворяются, перерастая в художественно-обобщенный тип. В результате на страницах книги выступает перед нами олицетворенный, одаренный волей и сознанием капитал, так как Маркс наделяет его художественно конкретными чертами. Мы наблюдаем, как этот капитал рыскает по рынку, разговаривает, торгуется, ссорится, волнуется и неистовствует. Перед нами вырастает живая картина «чрева рынка», где «капиталист» и «рабочий» противостоят друг другу, как конкретные образы в действии. А вот другая сцена, когда капитал возвращается с рынка, и «мы замечаем, что начинают несколько изменяться физиономии наших dramatis personae. Бывший владелец денег шествует впереди как капиталист, владелец рабочей силы следует за ним как его рабочий; один многозначительно посмеивается и горит желанием приступить к делу; другой бредет понуро, упирается как человек, который продал на рынке свою собственную шкуру и потому не видит в будущем никакой перспективы, кроме одной: что эту шкуру будут дубить».

Вспомним, как складывается на страницах книги образ товара. Маркс заставляет товары разговаривать между собой, действовать, наделяя их чертами буржуазных филистеров. Мы видим, как сюртук «выступает застегнутым на все пуговицы», как «холст узнает в нем родственную себе прекрасную душу стоимости», как товары жеманятся и бросают влюбленные взоры на деньги. То-есть перед нами вырастает отчетливая картина того, как само «обращение непрерывно источает из себя денежный пот».

«Потому-то «Капитал» и имел такой гигантский успех,— писал В. И. Ленин,—что эта книга «немецкого экономиста» показала читателю всю капиталистическую общественную формацию как живую — с ее бытовыми сторонами...»

Художественное обобщение, образ — иллюстрация, сравнение введены на страницы «Капитала» не во имя каких-либо отвлеченных эстетических соображений. Они строго подчинены научному замыслу, вытекают из него, органично слиты с ним. В основе понятия, как и в основе образа, лежит единый принцип отбора, выделения главного, типического — в вещах, явлениях, событиях, человеке. Всякое обобщение уже по самой своей природе будет отвлечением, или, как говорил Горький, вытяжкой из ряда однородных фактов. Но если п о н я т и е остается обобщением абстрактным, то в о б р а з е это отвлеченное обобщение как бы заполняется конкретным содержанием нового качества, отличным от непосредственного содержания факта, наблюдаемого нами в действительности. Факт, — как говорил Горький, — еще не вся правда. Чтобы написать одного попа, надо знать их пятьдесят.

Известно, что, в отличие от понятия, образ выступает как конкретизирующее обобщение, как типовое выражение конкретности. Это типовое выражение конкретности и является способом обобщения в искусстве. Именно в этом и заключается познавательная природа образа, его колоссальная сила концентрации, характеризования. Не случайно поэтому Маркс в самые ответственные моменты своего теоретического изложения обращается к образно-познавательной силе Шекспира, Гете, Гейне, Гомера, Софокла. Он не только оперирует такими отвлеченными обобщениями, как «господствующий класс» или «рабочая сила», но сразу же заполняет их конкретным, живым содержанием: за понятием следует образ. Так, из абстрактного мира общих законов мы переходим в мир конкретных и индивидуальных предметов. Вот, например, после определения понятия цены в «Капитале» следует исключительное по своей художественной силе и остроте определение: «цены, эти влюбленные взоры, бросаемые товарами на деньги...». В другом месте, там, где речь идет о роли насилия в истории общества, мы находим художественно ощутимое определение: «Насилие является повивальной бабкой всякого старого общества, когда оно беременно новым».

Познавательная сила образа в типизации, в обобщении фактов помогала исследователю с наибольшей ясностью

установить социальное и историческое содержание рассматриваемых явлений, ярче, рельефнее и живее охарактеризовать их.

Как известно, В. И. Ленин, всегда восхищавшийся эмоциональной насыщенностью «Капитала», в своих исторических и экономических исследованиях неоднократно обращался к русской литературе, ее мотивам и образам, подчеркивая их действенно-познавательное значение. В произведениях Глеба Успенского, Льва Толстого, В. Короленко В. И. Ленин находил иллюстрации тех или иных вопросов, которые он разрешал в своих научных и публицистических работах. Поэтому так внимательно следил он, например, за деятельностью Льва Толстого, в творчестве которого, как в зеркале, отразились противоречия крестьянской буржуазной революции. А работая над книгой «Развитие капитализма в России», Ленин пользовался и такими источниками художественного изучения действительности, как произведения В. Вересаева и Д. Мамина-Сибиряка.

Наблюдения передовых русских писателей, воплощенные в художественные образы, убедительно подкрепляют в этой книге ленинские выводы об эволюции русского крестьянства. При этом чрезвычайно важно отметить, что Ленин относился к образам художественной литературы не как к пассивным иллюстрациям: эти образы органично включались им в ткань исследования, в общий процесс изложения и обобщения, то-есть участвовали в движении и развитии мысли.

Прибегая к художественным образам классической русской литературы, Ленин всегда развивал и расширял их содержание в зависимости от новых конкретно исторических условий, где они, естественно, проявлялись по-новому. Достаточно, например, вспомнить, в каких разнообразных вариантах пользуется Ленин образом Иудушки Головлева, как по-новому действуют у него Фамусов, Молчалин, Хлестаков, Манилов, Балалайкин, Обломов. О том, какое значение придавал В. И. Ленин использованию средств искусства в пропагандистских, публицистических работах, свидетельствуют и его письма 1905 года к А. Луначарскому. Предлагая Луначарскому принять участие в полемической брошюре против меньшевиков, Ленин писал: «...нужна живая, резкая, *тонкая* и подробная характеристика (литературно-критическая) этих черносотенников». И дальше: «Пригвоздите их за их *мизерный* способ войны. Сделайте из них *тип*. Нарисуйте их портрет во весь рост по цитатам из них же».

Блестящие примеры использования средств образной типизации явлений находим мы в работах, докладах и выступлениях И. В. Сталина. Так, в своем заключительном слове по политическому отчету ЦК на XVI партсъезде И. В. Сталин, говоря о бывших лидерах правой оппозиции и их политической концепции, буквально, как в свое время требовал Ленин, рисует «их портрет во весь рост по цитатам из них же», создает «тип», пользуясь при этом чеховским образом «человека в футляре», провинциального учителя Беликова.

В историческом докладе о проекте Конституции СССР на VIII Чрезвычайном съезде Советов в ноябре 1936 года И. В. Сталин, пользуясь щедринским образом «ретивого начальника», невежественного и тупого бюрократа, рисует современный тип фашистского самодура — мракобеса, которому наша страна мозолит глаза, который вопит: «...на каком таком основании она существует?» И если ее открыли в октябре 1917 года, то почему нельзя ее снова закрыть, «...чтоб духу ее не было вовсе?»

Ленин и Сталин, как никто, умело вскрывают в каждом явлении действительности решающее, отличают его от временного и преходящего, связывают теорию с жизнью, с живой действительностью, с исключительно выразительной, образной силой воспроизводят типическое, как бы вынося его на показ. Отсюда так естественно и органично используются в трудах Ленина и Сталина и классические образы художественной литературы. Эти образы берутся ими не только как частные иллюстрации, но развиваются, получая новое содержание, новое актуальное звучание. Вспомним, например, как образно, картинно характеризует Ленин в «Заметках публициста» советскую страну 1922 года, периода нэпа, совершающую «...восхождение на очень высокую, крутую и неисследованную еще гору». В этой связи Ленин говорит о человеке, которому удалось преодолеть «...неслыханные трудности и опасности, подняться гораздо выше, чем его предшественники, но что вершины все же он не достиг. Он оказался в положении, когда двигаться вперед по избранному направлению и пути оказалось уже не только трудно и опасно, но прямо невозможно. Ему пришлось повернуть назад, спускаться вниз, искать других путей, хотя бы более длинных, но все же обещающих возможность добраться до вершины. Спуск вниз на той не виданной еще в мире высоте, на которой оказался наш воображаемый путешественник, представляет опасности и трудности, пожалуй, даже больше, чем подъем: легче оступиться; не так удобно осмотреть то место, куда ставишь ногу; нет того особо приподнятого настроения, которое создавалось непосредственным движением вверх, прямо к цели, и т. д. Приходится обвязывать себя веревкой, тратить целые часы, чтобы киркой вырубать уступы или места, где бы можно было крепко привязать веревку, приходится двигаться с черепашьей медленностью и притом двигаться назад, вниз, дальше от цели, и все еще не видать, кончается ли этот отчаянно опасный мучительный спуск, находится ли сколько-нибудь надежный обход, по которому можно бы опять, смелее, быстрее, прямее двинуться вперед, вверх, к вершине».

Факты образной аргументации, цитированные нами из работ и выступлений В. И. Ленина и И. В. Сталина, служат ярким примером того, как отвлеченное обобщение, логический вывод доводятся до такой степени очевидности и ощутимости, когда уже закономерно рождается образ как типовое представление конкретности. Понятие здесь как бы переходит в свою крайность, свидетельствуя о том, что между научным и художественным мышлением так же, как между средствами, способами обработки содержания наукой и искусством, при всем их различии, нет и не может быть непроходимой грани.

2

Все вышесказанное имеет самое непосредственное отношение к научно-популярному фильму, призванному средствами искусства кино доносить до широких масс народа научные знания. При этом, естественно, надо учитывать выразительно-изобразительные возможности кино, отличные от возможностей словесного описания. На экране мы при всем желании не сможем воспроизвести абстрактный мир общих законов, так как будем иметь дело с конкретными индивидуальными предметами или явлениями.

Общие идеи или понятия сами по себе не могут быть непосредственным объектом изображения в кино; для этого они должны быть конкретизированы, проявиться в частном, особенном, выступить в предметных жизненных формах.

В этом смысле мы можем сказать, что, изображая, то-есть воспроизводя на экране то или иное явление, мы уже как бы переходим от категорий понятий к категориям образов, предметно раскрываем понятие, наполняем его конкретным индивидуальным содержанием. Собственно в этом и заключается сам смысл экранизации той или иной научной темы: экранизация — это как раз и есть то, когда мы от общих логических понятий переходим к их конкретному изображению, к языку зрительных образов.

Но в чем здесь будет заключаться образность кинематографического изложения? Только ли в непосредственной наглядности самого изображения?

Под образностью решения в научно-популярном фильме обычно принято понимать «художественную» инсценировку, где действующие персонажи высказывают ту или иную точку зрения по поводу воспроизводимых на экране явлений или событий. В других случаях под ней

подразумевается простое включение в ткань научной документации «игровых иллюстраций». В третьих — это попытка механически перенести на экран тот или иной литературный образ, метафору или просто инсценировать конкретный научно-исторический факт, «оживить» на несколько секунд портрет ученого, к мысли или словам которого фильм обращается, сняв для этой цели соответствующе загримированного актера, и т. д.

Все это имеет очень мало общего с подлинной образностью изложения, в основе которой всегда лежат яркая и глубокая мысль, уменье отличать в действительности ее существенные черты от случайных, правильно выразить их в виде вывода — обобщения, а затем воспроизвести это в зрительно ощутимой форме.

Именно отсюда идет та естественность и закономерность перехода от отвлеченного обобщения к обобщению конкретизирующему, которые мы наблюдаем в приведенных отрывках из работ Маркса, Ленина, Сталина.

Образность кинематографического изложения достигается отнюдь не простым переложением на экране литературного сравнения, словесного образа, так как они по своей природе отличны от выразительных средств кинематографа, который имеет возможность воспроизвести жизненный процесс в его реальных формах. К. А. Тимирязеву для того, чтобы популярно рассказать читателю о внутренних процессах, происходящих в растениях, наглядно описать их, понадобились сравнения, литературные отступления и т. д.

Выразительные возможности кинематографа позволяют показать эту внутреннюю жизнь растения непосредственно, не прибегая к побочным сравнениям или иллюстрациям. Но и здесь важно и нужно не просто воспроизвести на экране фотографию жизненного явления, а уметь сосредоточить внимание зрителей на главном, типичном, на характерных чертах, наиболее полно выражающих его сущность, внутреннюю тенденцию его развития.

Воспроизводя на экране то или иное явление природы, мы всегда сталкиваемся со свойствами, качествами, связями и отношениями существенными и несущественными, случайными и необходимыми, с многосторонностью взаимоотношений и разнообразием черт действительности. Все это, конечно, может войти в экранное изображение, но, выхваченное из жизни без отбора и обобщения, оно не в состоянии дать нам правильного представления о ней. Примером могут служить некоторые видовые фильмы из серии «Путешествия по СССР», дающие неточное, а иногда искаженное представление о характере и природных особенностях воспроизводимой местности, несмотря на свою фотографическую документальность.

Неумение произвести отбор, выделить главное, освободиться от внешнего и случайного, приводит авторов научно-популярных фильмов к решению поверхностному и внеобразному. Ибо ведь образность и рождается при отборе, выделении и обобщении наиболее типичных черт воспроизводимого, когда эти правильно схваченные черты как бы сплавляются в единое изобразительное целое, и мы вправе говорить об образе, как конкретизирующем обобщении, как о зрительном сгустке самого характерного. С этой точки зрения достоинство фильма «Повесть о жизни растений» в том-то и заключается, что там победило стремление авторов передать на экране не общую и внешнюю картину жизни растения, создать не отдельные иллюстрации тех или иных ее сторон, а воспроизвести жизнь растения обобщенно, обнажив внутренние законы ее развития, то-есть, иными словами, создать на экране образ этого сложнейшего жизненного явления.

В своей книге «Жизнь растений», которая легла в основу этого фильма, Тимирязев говорит о глубочайших явлениях и процессах, которые непрерывно происходят в живой природе: растения рождаются, растут, приносят плоды и умирают, чтобы дать жизнь грядущим поколениям.

Воспроизвести на экране это движение со всеми его взаимосвязями и взаимозависимостью явлений — задача сама по себе не выполнимая. В лучшем случае можно воссоздать внешнюю сторону этого сложнейшего жизненного процесса, вернее, те или иные детали его. Но внешне фотографическая картина целого не в состоянии раскрыть перед нами внутреннюю закономерность непрерывно происходящих в природе, взаимопроникающих друг в друга процессов.

Перед авторами фильма встала задача как бы обнажить в этом общем жизненном движении единичный процесс, в известной степени прервать эту непрерывность, опустить несущественные и случайные его связи, рассмотреть и увидеть в единичном то общее и характерное, что связывает его с другими процессами. Иными словами — воспроизвести, показать в частном явлении смысл общего.

3

Рассмотрим теперь, как же реально создается на экране зрительный образ процесса жизни растения, как выделяется он из непрерывного жизненного круговорота в природе, как обнажается в нем, частном и конкретном, всеобщий закон жизни.

Вот первые, открывающие фильм кадры: после долгого зимнего сна и оцепенения пробуждается зеленый мир. Раскрываются первые клейкие зеленые листочки, источающие нежнейший аромат весны. Затем цветущие ветви сменяются зрелыми плодами: зерно пшеницы и клонящийся к земле колос, ветвь спелой вишни и вишневое дерево, жолудь и дуб...

Эти первые кадры обобщают текст: «Глубочайшие, сложные явления и процессы непрерывно происходят в мире растений... Вот упал на землю жолудь... Пройдут десятилетия и вырастет могучий дуб. Как же из маленького жолудя могло возникнуть это огромное дерево?»

Такова экспозиция фильма. Это еще только картина общего, внешнего, где перед нами монтажно и точкой зрения аппарата обнажаются разрозненные факты, самые простые, тысячу раз нами наблюдаемые. Но эти факты сразу заставляют задуматься. На вопрос, поставленный в вступительной части, и отвечает фильм в своих последующих «главах».

Вот перед нами во весь экран золотистое зернышко пшеницы. Только оно одно интересует нас сейчас. Проследив в нем процесс начала жизни растения, экран как бы переносит нас к более общей и широкой картине пробуждения зеленого мира.

Мы следуем за прорастающим в землю корнем, спускаемся в подземный мир корневых сцеплений, которые тончайшей паутиной опутывают и сосут частицы почвы, получая из них азот, фосфор, калий, кальций, магний, серу, железо, марганец, цинк...

Растению прежде всего нужна влага. И вот — дождь. Крупные капли дождя на зеленых листьях. Вода стекает с них, проходит в землю...

Следуем за отдельной капелькой дождя. Экран воссоздает ее удивительное путешествие, когда на пути своем она растворяет минеральные соли, необходимые для жизни растения, входит в его корневые волосики, а отсюда, поднимаясь по стеблю, разносит их по всему растению. Через лист растения вода испаряется, уходит в атмосферу и в виде дождя возвращается на землю. Перед нами снова зеленый лист и крупные капли дождя...

Фильм приводит слова Тимирязева о том, что растение — это лист.

Листья на экране; они самой разнообразной и причудливой формы. Зеленый лист — главное действующее лицо этой повести.

«Зеленый лист, или, вернее, микроскопическое зерно хлорофилла, — говорит Тимирязев, — является фокусом, точкой в мировом пространстве, в которую с одного конца идет энергия солнца, а с другого берут начало все проявления жизни на земле. Растение — посредник между небом и землей. Оно — истинный Прометей, похитивший огонь с неба. Поглощенный им луч солнца горит в едва мерцавшей лучине и в ослепительной искре электричества; луч солнца приводит в движение и чудовищный ма-

ховик гигантской паровой машины, и кисть художника, и перо поэта...»

Экран ведет нас в лабораторию ученого. На некоторое время отвлекаемся от всего многообразия живой природы и переходим от общего к частному, к конкретному доказательству, опыту.

И здесь убеждаемся, что окружающие нас зеленые массивы выделяют целые океаны кислорода. Теперь мы совершаем необычную экскурсию внутрь листа. Микропланы обнажают перед нами клетки листа; различаем бесчисленные зеленые колонки, коридоры и воздушные камеры, добираемся, наконец, до зеленых зернышек хлорофилла, которые и придают растению зеленый цвет...

Но вот появляется новое действующее лицо — солнечный луч. Ударившись о зернышко хлорофилла, он гаснет, перестает быть светом, но не исчезает, а превращается в другой вид энергии. Экран воссоздает необычную картину работы зеленого листа. «От ранней зари до заката, — говорит фильм, — работает зеленый лист, и энергия солнца накапливается в растении, чтобы потом перейти к человеку, животному... ко всему живому.

...Всюду мы видим работу зеленого листа, ею пользуется не только само растение, ею пользуется все живущее на земле. Вся наша пища — это консервы солнечных лучей. Весь животный мир существует за счет зеленого растения. Лист питает нас, дает нам энергию, торф, нефть...»

Мысль эта развивается в фильме изобразительно, возвращая нас к истории листа, который жил и работал сотни миллионов лет назад.

На экране осень. Золотой осенний пейзаж. В это время года окраска листа изменяется, исчезает хлорофилл, а вместе с ним и чудесная способность зеленого листа создавать органическое вещество.

...Желтый дождь. Вся земля в листьях. Лист сделал свое великое дело и умирает. Но благодаря листу растение уже образовало новые почки. Они перезимуют и распустятся весной, украшая мир шумящим зеленым нарядом и разнообразными красками цветов.

Яркие краски цветов заполняют экран. С первыми лучами восходящего солнца уходит с растения тень. Медленно раскрывается кувшинка, распускаются розы, лилии, маки, тюльпаны, настурции...

Какую роль в жизни растений играют эти пестрые, яркие краски цветов? Для чего вообще растению нужен цветок?

Экран снова возвращает нас к далекой истории, к тем временам, когда растение еще не знало цветка и размножалось спорами. Мы наблюдаем, как в долгой смене веков и поколений споры окружались листьями, листья видоизменялись, приобретали окраску, как постепенно возникает красавец цветок.

Выхваченные у самой жизни, подсмотренные в природе, выпытанные у самих растений, кадры фильма отвечают на вопрос, почему украшаются растения пышными яркими цветами, для чего готовят они в глубине их сладкий нектар и источают пьянящий аромат, привлекая к себе насекомых...

И еще одно путешествие совершаем мы вглубь цветка, на котором только что побывал крылатый посредник, — путешествие в самую его сокровенную часть, где образуются семя и плод, становимся свидетелями их формирования.

Эпизоды естественного размножения растений, раскрывая перед нами пирочайшую картину связи между животным и растительным миром, сменяются кадрами их искусственного опыления, когда человек, выпытав у растения законы его жизни, видоизменяет его, создает новые формы, неведомые ранее самой природе, подчиняет жизнь растения своей разумной воле...

Так происходит на экране жизнь растения, схваченная и переданная в своих важнейших процессах. Драматургия фильма позволила на известный промежуток времени выделить отдельное растение из окружающей его среды, непосредственно соприкоснуться с теми глубокими внутренними процессами, которые совершаются в каждом отдельном растении, чтобы затем снова вернуться к картине общего, к связи и взаимодействию ее отдельных сторон. Эта выявленная в фильме связь и взаимообусловленность конкретных жизненных фактов и явилась содержанием образного решения научной темы на экране.

На примере фильма «Повесть из жизни растения» мы наглядно убеждаемся, что чем глубже, непосредственнее вскрывают авторы научно-популярных фильмов характер того или иного явления, тем ближе они подходят к его общим свойствам, позволяя тем самым говорить об обобщенно-индивидуализированном раскрытии этого явления. Небезынтересно отметить, что в произведениях классиков русской научной мысли мы очень часто встречаемся не просто с описанием тел или иных явлений, а с конкретно образным их воспроизведением. Академик С. Комаров говорил об этом, как о традиции русской научной мысли, идущей еще от Ломоносова.

Вот перед нами книга с простым, прозаическим названием «Наши степи прежде и теперь» В. В. Докучаева. Книга эта исследует причины страшной засухи 1891 года, постигшей наше южное степное земледелие. «Как могло случиться, — спрашивал Докучаев, — что, будучи обладателями лучших почв в мире, мы оказались в нетерпимом положении, когда лучшие в мире почвы стали отказываться кормить своего хозяина — человека?».

И Докучаев, по его же собственному выражению, ставит диагноз этому недугу. Он исследует степь, как врач исследует больного, орган за органом: ее поверхность, почвы, леса, травы, климат. Он так и рассматривает землю, как цельный, нераздельный организм, как живое природное тело, которое рождается, развивается и умирает, давая начало почве другого вида.

В начале книги дается обобщенно-образное представление о тех величественных и поучительных изменениях, которые с удивительной постепенностью и медленностью происходят в природе. Представление это выражено в сказке о страннике, который много веков и тысячелетий бродил по свету и, оказавшись однажды на улицах весьма древнего города, спросил его жителя, давно ли этот город основан. Горожанин ответил, что город этот древний, но никто не знает, с какой поры он существует. Пятьсот лет спустя странник снова проходил по тому же самому месту и, не заметив ни малейших следов поселения, спросил у крестьянина, косившего траву на месте прежней столицы, давно ли она разрушена.

— Странный вопрос, — ответил крестьянин. — Эта земля никогда ничем не отличалась от того, как ты теперь ее видишь.

— Но разве прежде не было здесь богатого города? — спросил странник.

— Никогда, — ответил крестьянин. — По крайней мере, мы никогда его не видели, да и отцы наши нам ничего об этом не говорили.

Возвратившись еще через пятьсот лет, странник нашел море на том же месте, а на берегу его рыбаков, которые на вопрос: давно ли земля эта покрылась водой, ответили, что это место всегда было таким же морем, как теперь...

«К сожалению, — продолжает дальше Докучаев, — наши органы, да и вообще природа человека и действительная продолжительность его жизни таковы, что в громаднейшем большинстве случаев мы не замечаем самих процессов, а удивляемся только результатам, приписывая их нередко случайности, различного рода катастрофам и пр.

Не может подлежать никакому сомнению, что именно к такого рода случайностям и катастрофам принадлежит и то народное бедствие, которое постигло Россию в настоящее время...

Чтобы наглядно доказать это, чтобы поставить возможно правильный диагноз болезни, чтобы наметить, наконец, те меры, которые, основываясь на истории развития недуга, единственно надежды и целесообразны, мы попытаемся реставрировать наши черноземные степи...»

Таких примеров образной аргументации («чтобы наглядно доказать»), примеров создания многогранных образов целых явлений, воспроизведенных в развитии и в своей целостности, можно встретить немало в исследованиях наших выдающихся ученых.

Советская научно-популярная кинематография использовала лучшие традиции русской и советской научно-популярной литературы, традиции органичного сочетания методов научного и художественного изучения действительности.

Образы явлений, воссозданные средствами киноискусства, встают перед нами с экрана в таких научно-популярных фильмах, как «Сила жизни» и «В песках Средней Азии» А. Згуриди, «Закон великой любви» и «Звериной тропой» Б. Долина, «Они видят вновь» Н. Грачева, — где на конкретных примерах авторам удалось показать связь и взаимообусловленность явлений природы и путем отбора жизненных фактов воссоздать обобщенно-индивидуальное целое.

Тот же принцип отбора и обобщения фактов действительности лежит в основе кинематографического понятия пейзажа как образа края, местности, ландшафта.

В так называемых «видовых» фильмах зримый мир нашей действительности предстает перед нами как пейзаж, который не просто воспроизводит ту или иную картину природы, а воспроизводит ее через характерное и важное в ней, с определенным отношением к ней.

Существенно при этом отметить, что понятие пейзажа приобретает в нашем искусстве новое содержание, отличное от традиционного представления о пейзаже как о каком-то нейтрально-идиллическом живописном виде природы. Наша земля, ее природа и география, как никогда раньше, пронизаны деятельностью нового, советского человека, неустанно переделывающего природу и изменяющего географический облик своей страны.

Поэтому понятие пейзажа как образа в видовых научно-популярных фильмах охватывает собой не только явления природы, но и новые, не известные ранее, соотношения природы с изменяющей ее деятельностью человека. И новый советский человек выступает здесь тем «слагаемым», без которого нет и не может быть образа нашего, преображенного мира.

И, говоря об обобщенном воспроизведении природы на экране, мы прежде всего в понятие пейзажа как образа вкладываем это новое соотношение человека и природы, рожденное нашей действительностью.

4

В научно-популярных фильмах часто приходится иметь дело и непосредственно с поведением человека, его поступками. Естественно, что в этом случае человек на экране не может и не должен быть безликой категорией, к чему сплошь и рядом, теоретически и практически пытаются свести его роль в подобного рода фильмах.

При изображении человека в научно-популярных фильмах нас, конечно, меньше всего будут интересовать чисто индивидуальные, личные черты его характера. Но в то же время речь идет не о фотографии человека на экране, а о собирательном образе, в котором будут обобщены «деловые», наиболее существенные черты его поведения, где будет отброшено несущественное, нехарактерное или просто не нужное для данных обстоятельств и темы.

В так называемых военно-тактических фильмах дней Великой Отечественной войны можно было, например, наблюдать, как за внешне, казалось бы, скупыми и «односторонними» поступками действующих лиц фильма на экране возникали запоминающиеся образы солдат и офицеров, в которых сами обстоятельства боя выразительно обобщали главные черты их характера и поведения. Причем образы эти складывались и развивались, строго определяясь инструктивно-тактическим замыслом фильмов. В фильмах «Уничтожай танки врага», «Быстрота, глазомер, натиск», «Штыком и прикладом», кинокурс «Немецкая оборона и ее преодоление» мы встречались с собирательным образом воина в самом широком смысле этого слова. Пехотинец, артиллерист, танкист, летчик, моряк тех лет — это были прежде всего люди войны. Это было в них самым главным. Как в жизни война отодвигала в них все частное и личное на задний план, так и на экране в них подчеркивалось только важное и необходимое для войны, то-есть то, что могло и должно было служить примером, образцом действия и поведения на поле боя.

Научно-популярный фильм уже по самому характеру своего содержания отвлечен от бытовых или личных отношений действующих лиц. Мотивы их поведения всегда будут определяться только событиями, непосредственно вытекающими из научного замысла фильма, так как задачи научно-популярного фильма не допускают детализированной индивидуальной характеристики действующих лиц. Да она и не нужна для темы фильма, как мы видим на указанных выше примерах.

В фильме «Они видят вновь», посвященном научной деятельности академика В. Филатова, мы можем наблюдать, как из «дел» ученого складывается его зримый образ, хотя В. Филатову как непосредственно действующему лицу в фильме отводится сравнительно небольшое место. При этом никаких «художественных» инсценировок в этом фильме нет. Сам метод и строй изложения событий образны, обобщенно-конкретны. На экране проходит панорама цветущих деревьев, среди которых видим девушку, ее руки ощупывают цветы, видеть цветы она не может... Девушка возвращается из сада в светлую палату. В ее руках книга «Журнал слепых». Девушка читает руками. Строки этого журнала: «Дорогие товарищи, друзья. Пять лет тому назад, после ранения, я ослеп. Казалось, навсегда. Я потерял надежду когда-либо увидеть мир. И вот мне сделали операцию. Я вижу вновь. Вижу написанные мной строки; и первое мое письмо вам, друзья. Никогда не теряйте надежды. Никогда. Верьте в могущество советской науки. Невозможное сегодня может стать возможным завтра. Ведь и мне казалось, что для меня на всю жизнь померкло солнце. Мне нехватает слов, чтобы выразить благодарность Родине за возвращенное зрение».

Мы еще не подошли к непосредственно научной теме, но уже вырисовывается ее обобщенно-конкретная постановка. Первые кадры фильма говорят о трагедии слепого человека, и это трагедийное начало сразу снимается темой могущества советской науки, темой «я вижу вновь». Лица слепых возникают на экране во время чтения письма человека, которому Родина, наука возвратили зрение. И после письма, через документально-конкретные биографии слепых, мы непосредственно переходим к теме борьбы со слепотой, к возникшей 130 лет назад идее пересадки роговицы.

«Осуществление этой идеи казалось очень простым: надо вырезать из мутного бельма кружок и заменить его прозрачной роговицей. Но как? Чем вырезать этот кружок? Ученые всех стран пытались ответить на этот вопрос. Временами казалось, что они уже близки к решению... и снова неудачи, снова разочарование»... Новое решение находит советский ученый Владимир Петрович Филатов. Экран как бы воспроизводит ход мысли ученого, перед нами изобразительно возникает идея решения. Мы наблюдаем, как рождается новый совершенный инструмент — трепан ФМ-3, настолько упростивший технику этой сложной операции, что ее можно производить теперь без всякого риска для глаза больного. И как результат этого нового решения — на экране поток писем от слепых: «УССР, город Одесса, великому ученому Филатову»... «главному и старшему глазному доктору»... «Филатову знаменитому, который вылечивает глаза»...

Слепые просят, умоляют помочь им. Перед наукой встает новая проблема — где взять здоровую, прозрачную роговицу для пересадки в глаза больных? Текстовая часть фильма следует за ходом мыслей ученого: «пересаживать роговицу из глаза животных нельзя — она мутнеет. Роговицу надо брать из человеческого глаза. Но где? Бывают случаи, когда больному надо удалить заболевший глаз :

прозрачной роговицей. Этой роговицей можно воспользоваться. Но таких случаев в клиниках бывает в год пять-шесть. Следовательно, за год можно сделать пять-шесть пересадок. Мало! Недопустимо мало!.. Людей, потерявших зрение от бельм, во всем мире насчитывается около 6 миллионов человек. Где взять для них роговицу? Много роговицы. Не для единиц, не для сотен и даже не для тысяч, а для миллионов слепых людей. Где взять ее?..».

В этот напряженный момент фильма мы впервые видим на экране Филатова. Его облик вбирает в себя все, что до этого было связано в фильме с его именем, и наше доэкранное представление о нем сразу выливается в конкретно-ощутимый образ ученого.

Вот почему документальные кадры, показывающие нам Филатова в рабочем кабинете, за столом, у микроскопа, в общем «контексте» событий фильма, вырастают в целое обобщение долгих лет упорного труда, сложнейших опытов и исканий, когда наконец проблема роговичного материала была им решена.

А вот на экране и сама операция, проводимая академиком Филатовым. Слепому вырезают бельмо. Место мутного бельма занимает прозрачная роговица. Через 10—12 дней новая роговица приживается к больному глазу, и мы становимся свидетелями событий величайшей важности в жизни людей, с которыми познакомились в начале фильма. Потерявшие зрение получили возможность видеть вновь. С величайшей благодарностью к Родине, науке, ученому, которые снова ввели их в мир солнца и красок, возвращаются они к новой, трудовой жизни... Эти события явились непосредственным содержанием экранного образа ученого. Едва ли какими-либо иными средствами можно было более содержательно передать все величие образа советского ученого, как через величие совершаемых им дел.

В фильмах документально-биографического жанра можно наблюдать, как образ человека воссоздается через события и факты, обобщаемые на экране в тех или иных документах, в конкретных произведениях изобразительных искусств, в натурных эпизодах, памятных исторических местах.

Блестящим примером этого жанра может служить фильм «Владимир Ильич Ленин», где с проникновенной точностью и суровой строгостью большого искусства документальными средствами воссоздан на экране образ гениального революционного мыслителя и политического борца, вождя и друга многомиллионных трудящихся масс. На экране проходят подлинные архивные документы и фотографии, страницы ленинских рукописей и книг, рисунки и картины, исторические места, кинохроника минувших лет, а за всем этим встает живой Ленин, полный кипучей энергии, революционной страсти, великой мудрости.

В научно-биографических фильмах «Белинский», «Пушкин» мы видели также образы великих людей, созданные документальными средствами, в отличие от актерских образов художественных фильмов. Опыт этого жанра позволил в настоящее время перейти к созданию научно-публицистических фильмов о великих русских ученых, в образно-конкретной форме раскрыть на экране могучую силу и величие их учения...

* * *

Рассмотренные нами примеры обобщенно-конкретизирующего отображения природных явлений и созидательной деятельности человека свидетельствуют о величайшей познавательной силе образной популяризации научных знаний.

Выразительная сила научной популяризации средствами искусства кино и заключается в широчайшей возможности изображения жизненных процессов в их конкретно-ощутимой форме, в непосредственных проявлениях, недоступных изображению словесно-описательному.

Именно в образном изображении, где будет отобрано главное и типичное, и не только отобрано, но и собрано воедино, в изобразительное целое, — сказывается величайшая сила воздействия не только на ум зрителя, но и на его фантазию, роль которой так высоко ценил В. И. Ленин, называя ее качеством «величайшей ценности».

А. Федоров

КИНО—СРЕДСТВО НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1

Выдающаяся роль кинематографа в деле пропаганды и популяризации научных знаний общеизвестна. Однако еще не многие знают, что в настоящее время кино все шире применяется в работе научных лабораторий, институтов, заводов и фабрик в качестве самостоятельного, а порой просто незаменимого средства научного исследования. С помощью кинематографа ученым удалось увидеть и исследовать процессы и явления, происходящие настолько быстро или, наоборот, настолько медленно, что их не удавалось изучить методами непосредственного наблюдения.

Можно ли, например, увидеть, как растет трава?

Конечно, теоретически или при помощи последовательных наблюдений, фотографирования и зарисовок ученые могли представить себе этот процесс. Но увидеть его без применения киносъемки невозможно.

Наш глаз легко схватывает движение секундной стрелки по циферблату часов, но движение минутной стрелки уже воспринимается нами с трудом. Движение же часовой стрелки настолько медленно, что мы совсем не в состоянии его уловить. А ведь рост растений протекает еще медленнее. Так, цветок тюльпана распускается в течение пяти часов, и как бы пристально мы ни смотрели на тюльпан, нам не удастся заметить, как разворачиваются его лепестки.

Явлений, не поддающихся непосредственному наблюдению из-за того, что они чрезвычайно медленно протекают, очень много. Длительное время набухает и выпускает корень и стебель зерно, очень медленно делится клетка в живом организме, медленно заживает рана. Кинематограф дает возможность увидеть все эти процессы.

Но в жизни есть и такие явления, которые совершаются, наоборот, очень быстро. Современная техника все больше овладевает огромными скоростями. Глаз человека не в состоянии их уловить, наука же нуждается в наблюдении и анализе явлений и процессов, происходящих при больших скоростях. На помощь исследователю приходит кинематограф.

Совсем недавно процесс полета пули был недоступен наблюдателю. Человек мог исследовать пулю до и после выстрела или наблюдать разрушительные последствия ее действия. Но вот полет пули был снят специальным киноаппаратом и в замедленном виде показан на экране. И глаз человека увидел совсем неожиданное. Слегка вращаясь вокруг своей оси, пуля медленно проплывает по экрану, окруженная пороховыми газами. Вот она приближается к стеклу. Но что это? Пуля еще не коснулась гладкой стеклянной поверхности, а стекло уже начинает выгибаться. Вслед за этим в стекле образуется круглое

отверстие, маленькая стеклянная пробочка отлетает далеко в сторону. В это отверстие плавно и спокойно проходит пуля. И только когда она удаляется, стекло рассыпается на мелкие куски.

Что же произошло? Почему в стекле появилось отверстие и почему это стекло рассыпалось, если пуля его совсем не касалась? Скоростная съемка дает точный ответ на этот вопрос. Отверстие в стекле проделала волна воздуха, сжатого быстро движущейся пулей, а окончательно разрушило стекло завихрение воздуха, образовавшееся позади пули.

При помощи высокочастотной киносъемки ученые исследуют процессы взрыва горных пород, изучают работу быстро двигающихся механизмов, испытывают наиболее ответственные детали самолетов, наблюдают процессы кристаллизации веществ и многие другие явления.

Выдающаяся роль в развитии научной кинематографии принадлежит нашим отечественным ученым. Еще в начале текущего столетия под руководством Н. В. Баклина были осуществлены первые научные киносъемки по биологии, термодинамике и электричеству. В это же время старейший работник советской кинематографии профессор В. Н. Лебедев впервые в мире соединил микроскоп со съемочной камерой и осуществил съемку живых объектов, невидимых невооруженным глазом. Снятый им фильм «Инфузория» имел огромный успех как в России, так и за границей.

Выдающиеся ученые нашей страны уже давно используют в своей работе киноаппарат. Академик И. П. Павлов специально организовал съемку своих опытов в области физиологии и патологии высшей нервной деятельности. Нужно отметить, что эти съемки были сопряжены с большими трудностями. Подопытные животные находились в специальных помещениях, в которых они были в максимальной степени изолированы от внешних раздражителей. Но в то время еще не было автоматически действующих бесшумных съемочных аппаратов. В лабораториях ученого появились незнакомые люди — кинооператоры, устанавливалась громоздкая аппаратура, шумела съемочная камера, ярко вспыхивали прожекторы. Павлову и его ученикам пришлось специально приучать животных к условиям киносъемки. Это потребовало большого труда и времени. Однако выдающийся ученый пошел на это. В результате была получена ценнейшая научная документация, часть которой послужила затем материалом для создания научно-популярных фильмов: «Роза и Рафаэль», «Физиология и патология высшей нервной деятельности», «Опыты академика Павлова» и другие.

Однако И. П. Павлов не ограничивался только кинодокументацией своих работ. Под его непосредственным руководством В. И. Пудовкин в 1925—1926 гг. создал научный фильм «Механика головного мозга», явившийся первым опытом популяризации материалистического учения о высшей нервной деятельности человека и животных.

Другой видный советский ученый — академик Н. Н. Бурденко—также широко пользовался киносъемочной камерой. Блестящий хирург, Бурденко являлся мастером исключительно сложных и точных операций, в частности операций в области головного мозга. В момент операции ничто не должно отвлекать внимание хирурга и его помощников. Однако Н. Н. Бурденко учитывал огромное значение кинодокументации для подготовки будущих врачей. Поэтому он требовал снимать на кинопленку все наиболее редкие и наиболее интересные операции. Киносъемки работ академика Бурденко составили обширную кинодокументацию, представляющую исключительную научную ценность.

Наибольший размах приобрела съемка хирургических операций в годы Великой Отечественной войны. В это время на пленке были запечатлены все сложнейшие операции выдающегося хирурга. Академик Бурденко подчеркивал, что документация сложных и редко встречаемых заболеваний и ранений должна быть признана одной из важнейших задач военного времени. Из огромного количества кинодокументов, характеризующих работу Н. Н. Бурденко и его учеников, были созданы учебные кинофильмы: «Военно-полевая хирургия», «Восстановительная хирургия», «Ранения спинного мозга» и другие.

Многие крупнейшие деятели советской медицины нередко применяют киносъемку при проведении операций или в процессе наблюдения за развитием болезни. Киноаппарат широко используется в практике работы Украинского института глазных болезней. Под руководством директора этого института академика В. П. Филатова засняты блестящие операции по пересадке роговицы и так называемые пластические операции, представляющие большой научный и практический интерес.

За последние годы, на основе кинодокументации работ В. П. Филатова, С. С. Гирголава, М. С. Вовси, В. М. Святухина, А. Н. Бакулева и других деятелей медицинской науки, созданы десятки учебных фильмов, ставших весьма ценным пособием для студентов наших вузов, а также огромного количества советских врачей.

Киноаппарат теперь является необходимой принадлежностью научных экспедиций советских ученых. Многие из наших ученых сами овладели искусством кинодокументальной съемки. Среди них прежде всего нужно назвать академика Е. Н. Павловского. Киносъемочный аппарат уже давно сопровождает этого выдающегося ученого в его экспедициях. Изучая, например, таежный энцефалит, академик Павловский заснял на пленку дикую природу тайги, поведение людей, больных энцефалитом, различных переносчиков заболеваний и т. д. Киносъемка дала материал, позволивший организовать эффективную борьбу с таежным энцефалитом.

Количество примеров применения киноаппарата в научно-исследовательской работе можно значительно расширить.

Остановимся теперь на специальных методах и приемах киносъемки, которыми располагает научная кинематография наших дней.

2

Обычный звуковой фильм снимается и демонстрируется со скоростью 24 кадров в секунду. Если же снимать в секунду не 24 кадра, а только один, но демонстрировать пленку с нормальной скоростью, то движение отснятого объекта, естественно, покажется зрителю ускоренным в 24 раза.

Вернемся к цветку тюльпана, о котором говорилось выше. Он расцветает в течение 5 часов. Если запечатлеть это на пленку, снимая каждую минуту только один кадр, то весь процесс расцветания тюльпана «уложится» в 300 кадров.

Следовательно, на экране мы увидим этот коротенький фильм за 12,5 секунды. Благодаря такому уплотнению времени очень медленное движение из невидимого, неуловимого становится на экране зрительно ощутимым.

Ученые — исследователи в области биологии, медицины, физики, техники и других наук — широко используют теперь в своей работе описанный способ киносъемки, носящий название цейтраферной съемки. Для этого применяют специальный аппарат, в котором соединены между собой съемочная камера, часовой механизм и электрический мотор. Особый регулятор позволяет увеличивать или уменьшать интервалы между съемками каждого кадра. Во время научных исследований нередки случаи, когда в течение часа или даже целых суток снимается всего один кадр.

Каждый раз, когда часы отмечают время съемки, автоматически включается освещение, мотор приводит в движение съемочную камеру, и на негативной пленке запечатлевается еще один снимок. Освещение снимаемого объекта играет при этом особенно важную роль: необходимо, чтобы в течение всего периода съемки сила и характер освещения не изменялись. Естественное освещение для этой цели не подходит, используется только искусственное.

Цейтраферная киносъемка широко применяется при исследовании явлений коррозии, износа механизмов и мате-

риалов, процессов термической и иной обработки металлов, а также при кинодокументации многих процессов в агробиологии, химии, медицине и других областях науки.

Таким образом, кинематограф позволяет «ускоренно» демонстрировать процессы и явления, которые в действительности протекают крайне медленно. Однако техника современной кинематографии позволяет получать и обратный эффект: с помощью кинематографа можно замедленно демонстрировать на экране процессы, которые в природе совершаются очень быстро.

Для изучения сверхбыстрых процессов применяются аппараты, снимающие тысячи и даже десятки тысяч кадров в секунду. В таких аппаратах уже не удается осуществить обычный принцип прерывистого движения пленки. Для этого прежде всего недостаточна прочность самой пленки. Большие скорости съемки достигаются аппаратами, в которых пленка движется непрерывно, равномерно.

Эти аппараты работают по принципу чрезвычайно коротких экспозиций или снабжаются специальным устройством — так называемым оптическим компенсатором, обеспечивающим в течение некоторого времени движение изображения снимаемого объекта вслед за пленкой.

Аппараты, предназначенные для сверхскоростных киносъемок, весьма сложны по устройству и требуют особой тщательности изготовления. При съемке с далеко не предельной скоростью 1500 кадров в секунду пленка мчится внутри аппарата с быстротой курьерского поезда, делающего свыше 100 километров в час. Насколько же точны и совершенны должны быть мельчайшие детали высокочастотных съемочных аппаратов или, как их называют, ультрарапид-аппаратов!

Предел частоты съемок ограничивается скоростью движения пленки. Поэтому для дальнейшего увеличения количества отдельных снимков, производимых за одну секунду, стали уменьшать размеры кадров. Идя по этому пути, конструкторы создали съемочные аппараты, дающие несколько десятков и даже сотен тысяч кадров в секунду, но размеры каждого кадра не превышают при этом 3—4 квадратных миллиметров. Сейчас известны аппараты, обладающие еще большей частотой съемки — до 3 миллионов кадров в секунду. Такая съемка производится на неподвижную пластинку и осуществляется с помощью так называемой искровой кинематографии. Продолжительность киносъемки искровым методом крайне незначительна — она измеряется тысячными долями секунды.

Скоростная киносъемка нашла широкое применение в работе научно-исследовательских институтов и промышленных предприятий. Вот один из примеров. В начале войны на одном машиностроительном заводе задерживался выпуск нового вида продукции. Причиной задержки являлся брак маленькой детали — пружинки, имеющей всего 10 витков. Эта пружинка при работе должна была сжиматься и разжиматься с большой скоростью. Металл не выдерживал такой скорости — на заводских испытаниях новой продукции пружинка все время ломалась. Конструкторы долго бились над «проблемой» пружинки. Они подбирали новые марки стали, увеличивали диаметр проволоки, но пружинка продолжала ломаться. Тогда на помощь пришел киноаппарат. Испытания пружины были сняты со скоростью 240 кадров в секунду. Это позволило наблюдать на экране движение пружины замедленным в 10 раз. И причина поломок сразу обнаружилась. Оказывается, утолщенная пружина при больших скоростях работала всего 3—4 витками, поэтому-то она через несколько минут и ломалась. Рапидсъемка помогла подобрать такой диаметр стальной проволоки, при котором пружина работала всеми своими витками и не ломалась.

Скоростная киносъемка позволила изучить многие сверхбыстрые процессы в науке и технике. Работа отдельных быстро вращающихся частей в моторах и турбинах, распыление жидкого топлива форсунками, действие взрывчатых веществ, рикошет и разрывы артиллерийских снарядов и другие явления были детально исследованы с помощью кинематографа.

Современная кинотехника позволяет осуществить съемку на кинопленку мельчайших живых существ, наблюдаемых с помощью микроскопа. Специальное устройство, применяющееся для микрокиносъемки, представляет собою объединение в одну установку киносъемочного аппарата и микроскопа.

Следует сказать, что каждый даже самый незначительный толчок установки вызывает некоторый сдвиг наблюдаемого предмета. Этот сдвиг увеличивается микроскопом в тысячи раз и дает огромное искажение. Поэтому микрокиноустановку изолируют от всяких толчков, помещая ее на массивном фундаменте. Этот фундамент делается обычно из железобетона и углубляется в землю на несколько метров.

Чтобы ясно видеть микроорганизмы и хорошо заснять их на пленку, необходимо ярко освещать объект наблюдения, помещенный на небольшое стеклышко на столике микроскопа. Для этой цели применяются либо угольные дуговые лампы, либо так называемые точечные электролампы, яркий свет которых сосредоточен в одной точке. Такие лампы дают очень сильный свет. Но они выделяют и большое количество тепла, которое может повлиять на наблюдаемый объект. Поэтому микрокиноустановки снабжаются еще специальными охлаждающими устройствами.

Установка для микрокиносъемки часто дополняется специальным, уже знакомым нам, механизмом, позволяющим осуществлять замедленную съемку. Именно на такой микроцейтраферной установке были осуществлены недавно в Институте цитологии Академии наук СССР съемки кусочка ткани, вырезанного из живого организма и взращенного в лабораторных условиях.

Этот интереснейший и уникальный научный материал, снятый лауреатом Сталинской премии проф. В. Н. Лебедевым и режиссером Т. Н. Лукашевич, вошел в короткометражный научно-популярный фильм «Из жизни клетки». На экране кусочек живой ткани. Замедленная съемка позволяет наблюдать, как растет и размножается основа живого организма — клетки. Соединения клеток образуют ткани. Однако не все клетки в организме соединены в ткани. Вот лейкоциты, свободные клетки крови. К кусочку ткани проникли вредные микробы. Мы наблюдаем явление фагоцитоза — лейкоциты расправляются с микробами. Но этого мало. В минуту опасности весь организм принимает участие в борьбе с болезнетворными микробами. Зрители наблюдают на экране, как при воспалительных процессах клетки соединительной ткани превращаются в подвижные клетки—макрофаги. Макрофаги эффективно очищают воспаленный участок от бактерий и остатков разрушенных клеток. Начавшееся было воспаление прекращается, а вслед за этим подвижные клетки — макрофаги — вновь вытягиваются, образуя живую ткань.

Эти удивительные превращения живой клетки и запечатлела микрокиноустановка. Вспомним, как много лет напряженного труда пришлось затратить выдающемуся русскому ученому И. И. Мечникову для того, чтобы впервые наблюдать явление фагоцитоза. А современная техника не только облегчила ученым наблюдение этого процесса, но сделала возможным демонстрировать его любой аудитории. Это еще один яркий пример того, как научная кинематография служит передовой материалистической науке, помогая ей познать сложнейшие явления природы.

Микрокиносъемка широко используется и для исследования процессов неорганического мира. Недавно, например, режиссер А. Ф. Сардан, при участии члена-корреспондента Академии наук СССР А. В. Шубникова, снял цветной фильм «В мире кристаллов». Этот фильм знакомит зрителя со строением и свойствами кристаллов, популярно рассказывает о работе советских ученых над созданием искусственных кристаллов и драгоценных камней, столь необходимых нашему приборостроению.

Специальные объективы позволяют осуществить и так называемую макросъемку. Методами макросъемки заснята

на пленку жизнь насекомых, размеры которых невелики, и потому наблюдение их в обычных условиях — дело трудное. Так заснято, например, развитие кожного овода — небольшого насекомого, причиняющего огромный вред сельскохозяйственным животным.

Киносъемка насекомых помогла открыть и исследовать немало интересных особенностей в их жизни. Она не только облегчила возможность полно и всесторонне изучать жизнь насекомых, но и позволила познакомить с нею самые широкие массы кинозрителей. Недаром в свое время академик И. П. Павлов, просмотрев фильм «Жизнь бабочек», сказал режиссеру: «Я ручаюсь, что 90 процентов специалистов не видели тех процессов, которые вы сняли. На мой взгляд, кино — такое же орудие научного исследования, что и микроскоп и телескоп».

Уже давно ученые добивались сочетания киносъемочного аппарата с рентгеновской установкой. Сейчас их усилия увенчались полным успехом. Рентгенокиносъемка уже применяется в качестве одного из средств научного исследования. Стало практически возможным заснять на кинопленку такие скрытые от невооруженного глаза процессы, как движение питательных веществ внутри растения, всасывание лекарственных веществ человеческим организмом, структурные изменения в толще стального слитка и многие другие.

Практически применяются два метода рентгенокиносъемки. Первый основан на непосредственном воздействии рентгеновых лучей на светочувствительный слой кинопленки. Сущность второго метода состоит в том, что изображение, полученное в рентгеновых лучах, сначала отбрасывается на специальный усиливающий экран, а уже с него переснимается на кинопленку.

Несмотря на кажущуюся простоту, рентгенокиносъемка сопряжена пока еще с большими техническими трудностями. Она требует специально оборудованного помещения, мощной рентгеновской аппаратуры, особых усиливающих экранов, наивысшей светосилы объективов, а также исключительно высокой чувствительности кинопленки.

Советским ученым и киноработникам удалось найти пути для преодоления этих трудностей. Имеется уже несколько научных фильмов, при съемке которых широко использовалась рентгенокинематография.

Широкое применение получили в настоящее время и другие специальные виды киносъемки: аэрокиносъемка, подводная съемка и т. д.

Наряду с этим в научной кинематографии получила распространение специальная оптика. Современные кинообъективы открывают новые перспективы в использовании кино для научного исследования. Взять, к примеру, телеоптику, ставшую незаменимой при съемке биологической кинодокументации. Еще недавно, осуществляя киносъемку жизни диких животных и птиц, исследователь вынужден был искусственно создавать условия для съемки. Современные многолинзовые телеобъективы позволяют производить киносъемку объектов, весьма удаленных от съемочной камеры. Благодаря этому удалось заснять на пленку поведение диких животных, не подпускающих человека на близкое расстояние.

При съемке с научно-исследовательскими целями в отдельных случаях является важным применение цветной пленки. Разработанный советскими конструкторами метод безочкового стереоскопического кино, бесспорно, также найдет широкое применение в качестве одного из средств научного исследования.

4

В нашей стране имеются все возможности для максимально широкого использования кино в научно-исследовательской практике. Отечественная промышленность выпускает съемочные камеры и оптику различных типов, машины для проявления пленки и другое необходимое оборудование, освоила производство многих сортов пленки, в том числе цветной, высокочувствительной, мелкозернистой и т. п.

Однако для того, чтобы киносъемка нашла действительно массовое применение в работе научно-исследовательских организаций, предстоит решить ряд важных технических и организационных задач. Нужно прежде всего форсировать конструкторскую разработку и серийный выпуск специальной киносъемочной аппаратуры, особенно для скоростной киносъемки.

Отдельные научно-исследовательские институты в своих мастерских полукустарным способом собирают установки для микрокиносъемки, цейтраферной и других специальных способов киносъемки. Есть большая потребность в налаживании серийного производства и этой аппаратуры. Для научных лабораторий требуются также портативная осветительная и звукозаписывающая аппаратура, бесшумные кинокамеры для натурных съемок, малогабаритные проявочные машины небольшой производительности и прочее оборудование.

Значительные требования предъявляются и к пленочной промышленности. Нужно расширить выпуск высокочувствительной негативной пленки и работать над дальнейшим повышением ее чувствительности. Это в особенности касается цветной кинопленки, которая, как известно, отличается несколько пониженной светочувствительностью.

Решающее значение имеет и создание специальных кадров киноработников, прежде всего операторов. Наши киновузы готовят операторов-универсалов. Бесспорно, такие операторы нужны для художественной кинематографии, но они не смогут достаточно плодотворно работать в кинематографии научной. Киносъемки при высотных полетах и рентгеносъемки требуют различных навыков. Подводная киносъемка совсем не похожа на микрокиносъемку или киносъемку рапидкамерой, и уж совсем другой подготовки и других данных требует от оператора киносъемка в сложных экспедиционных условиях где-нибудь в тайге, во льдах Арктики или в малоисследованных пустынях Средней Азии.

Следует рекомендовать киновузам, прежде всего Всесоюзному Государственному институту кинематографии, наладить такую специализацию будущих работников научной кинематографии на последних курсах операторского факультета.

Документальная киносъемка научных исследований требует многогранной и совершенной технической базы, дорогих, а часто и уникальных приборов и аппаратов, высококвалифицированного технического персонала. В этих условиях большое значение приобретает правильная организация работы.

Нам кажется, что в первое время будет нецелесообразным рассредоточивать кадры и технику по многим научно-исследовательским институтам. Бесспорно, что далеко не всякое научное учреждение сможет обеспечить свои экспедиции и научно-исследовательские работы полноценным кинообслуживанием. Было бы правильнее пойти по пути создания в крупных промышленных и научных центрах — прежде всего в Москве, Ленинграде, Киеве, Свердловске, Горьком — центральных кинолабораторий в системе Министерства кинематографии СССР, в которых сосредоточить основные кадры работников и наиболее уникальную аппаратуру.

Многие наши научно-исследовательские учреждения уже накопили известный опыт в использовании кино для научных целей. Однако этот опыт не только не обобщается, но даже как следует и не учитывается. Каждый научный сотрудник, впервые применяющий киносъемку в своей работе, часто вынужден повторять ошибки своих предшественников.

Настало время, когда наши научные организации, и в особенности Академия наук СССР, должны по-серьезному взяться за систематизацию опыта применения кино в научном исследовании.

Передовая советская наука движется вперед семимильными шагами. Она превосходит достижения зарубежной науки. И нет оснований сомневаться в том, что применение кино в научно-исследовательской практике поможет успешному решению важнейших задач.

Летом 1949 года состоялся первый выпуск киноведческого факультета Всесоюзного Государственного института кинематографии. Немногочисленные кадры специалистов по истории и теории киноискусства пополнились группой молодых людей, несомненно, еще неопытных, но уже владеющих необходимыми знаниями, исполненных любовью к великому советскому кино и уверенностью в целесообразности приложения сил в области кинонауки.

Проблематика новых жанров советского киноискусства, анализ мастерства наших творческих работников, вопросы трудовой доблести, социалистической морали, патриотизма, как основных черт героев советского кино, расцвет кинематографии стран народной демократии, моральное разложение буржуазного кино — вот круг тем, избранных молодыми киноведами для дипломных работ.

Лучшие художественные, документальные и научно-популярные фильмы разных периодов, и в особенности последних лет, статьи периодики, беседы с мастерами, иконография, рукописи явились материалом их тщательных и добросовестных исследований.

Мы печатаем два небольших отрывка из дипломных работ студенток Т. Красиной и И. Трутко. Мы публикуем эти отрывки с уверенностью, что открытый печатный разговор с творческими работниками о киноискусстве поможет молодым авторам сделать в дальнейшем более уверенные самостоятельные шаги по тому пути, которому они себя посвятили.

Т. Красина

СЦЕНАРИЙ И ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМА „ИВАН ГРОЗНЫЙ“

Советский народ, построивший под руководством партии большевиков социализм в своей стране и ясно сознающий свою великую миссию творца коммунистического общества, проявляет законный интерес к истории своей родины. Ибо народ-победитель, истинный наследник всех борцов за свободу, должен знать свое прошлое, чтобы лучше разбираться в настоящем и отчетливо видеть будущее.

Важную роль в деле познания прошлого нашей родины сыграло советское искусство, отражающее это прошлое в правдивых художественных образах. Вооружившись марксистским диалектическим методом, овладев советской исторической наукой, деятели нашего искусства смогли подняться до верного изображения минувших событий и их участников. В своей работе над историко-биографическими темами советские кинематографисты исходили прежде всего из той мысли, что всеобщими определяющими причинами развития общества являются условия его материальной жизни; решающее условие — это способ производства материальных благ. «Каков способ производства у общества,— таково в основном и само общество, таковы его идеи и теории, политические взгляды и учреждения». И далее в Кратком курсе истории ВКП(б) говорится: «Значит, история общественного развития есть вместе с тем история самих производителей материальных благ, история трудящихся масс, являющихся основными силами производственного процесса и осуществляющих производство материальных благ, необходимых для существования общества».

«Значит, историческая наука, если она хочет быть действительной наукой, не может больше сводить историю общественного развития к действиям королей и полководцев, к действиям «завоевателей» и «покорителей» государств, а должна, прежде всего, заняться историей производителей материальных благ, историей трудящихся масс, историей народов».

В соответствии с этим авторы советских историко-биографических фильмов стремятся показать вдохновляющую, организующую роль передовых, прогрессивных деятелей прошлого как выразителей коренных потребностей исторического движения, имевших опору в массах, в народе и поэтому ставших великой силой общественного развития.

Благодаря этому наши фильмы, рассказывающие о выдающихся людях прошлого, явились образцом подлинно научного подхода к истории. Художники советского кино показывают историческую личность в действительном значении этой личности, то-есть в ее общественной деятельности, в ее связи с народными массами. Они отбрасывают все случайное и наносное из биографий исторических деятелей.

Многие наши исторические фильмы показывают войны свободолюбивых народов против иноземных завоевателей.

В этих фильмах, созданных на основе советской исторической науки, народ выступает как главная сила истории, ее двигатель, ее творец. Патриотизм народа и славных исторических деятелей — Александра Невского, Ивана Грозного, Минина и Пожарского, Петра Первого, Разина, Пугачева, Суворова, Кутузова, Нахимова — незабываемые исторические примеры, раскрытые во всей их значительности. Именно поэтому подобные фильмы патриотичны и поднимают патриотизм советских людей.

В деле создания советского исторического фильма большую роль сыграл С. М. Эйзенштейн. Его «Александр Невский» вместе с «Петром Первым» В. Петрова проложил дорогу советскому историко-биографическому фильму. В «Александре Невском» правдиво освещена борьба русского народа под руководством выдающегося патриота-полководца против иноземных захватчиков, и советскому зрителю стал близким и дорогим замечательный образ предка, воссозданный С. Эйзенштейном вместе со сценаристом П. Павленко и артистом Н. Черкасовым.

В напряженной атмосфере кануна второй мировой войны, когда вышел фильм «Александр Невский», пример из героического русского прошлого звал советских людей на борьбу против угрожавшей немецко-фашистской агрессии.

Как столь же яркий, поднимающий национальную гордость и зовущий к борьбе пример из истории

русского государства был задуман и фильм «Иван Грозный», который должен был рассказать об одном из создателей русского государства, выдающемся государственном деятеле XVI века—Иване IV.

Первая серия фильма, вышедшая в 1944 году, получилась высокоидейной и художественной картиной, поэтически приподнятой, полной больших, мастерски созданных человеческих образов. Она проникнута идеей патриотизма и сознанием величия русского государства, основанного Иваном Грозным. Сам Грозный предстает в первой серии фильма прежде всего как патриот своей родины.

Первая серия по заслугам получила высшую награду советского правительства — Сталинскую премию.

Но в работе над второй серией автор ушел от основной темы — в сторону болезненного психологизма, представил Грозного одиноким, противопоставил его интересы интересам русского государства. В результате получился извращенный образ исторического деятеля и ложное представление об опричнине, на которую Грозный опирался в своих действиях. Фильм исказил историческую действительность. И партия постановлением ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» сурово осудила ошибки второй серии «Ивана Грозного». Эйзенштейн должен был коренным образом перестроить работу над фильмом. Однако внезапная смерть художника прервала эту работу.

Как уже отмечалось, замысел фильма «Иван Грозный» возник в ответ на важнейшие проблемы нашей действительности, в канун Великой Отечественной войны. Остро ощущая напряженную предвоенную обстановку, художник-патриот задумал в своем новом историческом произведении показать начало возникновения могущества русского государства и раскрыть, как это могущество еще в давнюю пору создавалось силой патриотизма лучших сынов родины.

Художник снова, как и в «Александре Невском», подошел к исторической теме с позиций современности. Это и позволило ему осознать и почувствовать всю актуальность произведения, которое рассказало бы советским людям о большом русском патриоте XVI века, одном из «собирателей земли русской», о борце за сильное русское государство—Иване Васильевиче Грозном.

Для реакционной дворянской и буржуазной науки традиционным был взгляд на Грозного как на тирана и самодура. Подобные взгляды нашли отражение и в художественной литературе. Именно таким предстает Грозный, например, в романах Загоскина и графа А. К. Толстого. Это шло не только от сознательного стремления исказить истинный облик прогрессивного государственного деятеля, но и от неумения идеалистической, немарксистской науки правильно оценить роль личности в истории — в ее связи с прогрессивными веяниями эпохи, в ее отношении к творцу истории — народным массам.

Народ не только представляет собой движущую силу истории; благодаря своему глубокому чувству правды, он является обладателем богатейшего источника, могущего помочь в изучении истории. Этот источник — устное народное творчество. По замечательно верному высказыванию А. М. Горького, «от глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории. У него свое мнение о деятельности Людовика XI, Ивана Грозного, и это мнение резко различно с оценками истории, написанной специалистами, которые не очень интересовались вопросом о том, что именно вносила в жизнь трудового народа борьба монархов с феодалами».

Идея Грозного о создании единого, сильного русского государства находила горячий отклик в сердцах простых людей—подлинных патриотов своей родины. Борьба Грозного с боярами отвечала интересам стонавшего под их властью народа. Задавленный гнетом крепостничества, страдающий от остатков монгольского ига, народ признавал справедливый характер кровавой борьбы Ивана с внутренними и внешними врагами Руси. И в своих песнях об Иване Грозном народ создал правдивый образ грозного, но справедливого царя.

Передовые русские мыслители и художники, всегда прислушивающиеся к голосу народа, высоко оценивали незаурядную личность Ивана Грозного и его историческую роль. Так, в речах персонажей пушкинского «Бориса Годунова» незримо присутствует величественный образ Грозного. Это подметил еще Белинский. Лермонтов в «Песне про купца Калашникова» показывает в царе Иване сильное государственное начало.

Марксисты первые должным образом оценили Грозного. Маркс называет его предшественником Петра. В научном, марксистском освещении фигура Грозного встала во весь свой огромный рост. Отмечая противоречия, присущие Ивану IV и вытекающие из противоречий его эпохи, наша наука смогла оценить огромное политическое чутье и передовой характер деятельности Ивана IV, сумевшего в условиях еще крепкого феодального строя увидеть, что будущее государства не в богатой боярской верхушке, исторически изжившей себя, а в сильной, централизованной власти, уже пробивающихся на Руси ростках ремесла и торговли. Не будучи защитником народного дела, Грозный, однако, видел в народе самую могучую силу государства, он чувствовал поддержку народа в своей борьбе с боярами. И поэтому именно из народа, из посадского люда и мелких дворян, принадлежавших к служилому сословию, то-есть из наиболее прогрессивной части населения и организовал Иван IV опричнину — вооруженный оплот своей централизованной власти.

Данные советской науки явились основой, на которой наши художники смогли создавать произведения, по-новому рассказывающие об Иване Грозном и его эпохе. Эйзенштейн был одним из первых, взявшим на себя эту трудную и почетную задачу. Он решил в своем фильме воплотить прежде всего грандиозность личности Грозного и той атмосферы политической борьбы, которая его окружала. Патриотический смысл борьбы Ивана за создание единого государства вдохновлял Эйзенштейна на создание произведения, полного высокого трагедийного пафоса и эпического размаха.

На большом пути, пройденном замечательным мастером советского киноискусства, «Иван Грозный» явился этапом, которому суждено было стать последним. Печать серьезных противоречий, свойственных всему творчеству Эйзенштейна, лежит и на этом произведении. Искреннему стремлению Эйзенштейна полностью овладеть методом социалистического реализма и отразить в «Иване Грозном» правду истории препятствовали не преодоленные им влияния враждебной эстетики, которые тянули художника к болезненному психологизму в обрисовке характера Ивана IV. Именно эти явления, и прежде всего субъективизм, разрушали реализм и высокую романтику последнего произведения Эйзенштейна, заменяли их эстетизацией и формалистическими изысками.

В литературном сценарии Эйзенштейн, как всегда, пошел по линии наибольшего сопротивления. Он не собирался делать из Грозного «Сладчайшего» (по собственному выражению Эйзенштейна). Он стремился «не обелить, а объяснить» эту грандиозную, противоречивую историческую фигуру, начавшую собой русское Возрождение XVI века. Человек, стоявший на рубеже средневековья и Ренессанса, естественно, носил в себе многие черты того и другого. Будучи образованнейшим человеком своего времени, Грозный одновременно был глубоко религиозен и суеверен. Тонкий и умный политик, он страшился «божьей кары». Борясь с оплотом русского средневековья — боярством, он подчас сам

использовал средневековые методы борьбы.

Показывая Грозного в этих его противоречиях, Эйзенштейн ставил своей задачей раскрыть в нем прежде всего те черты, которые принадлежали будущему, объяснить, что его действия, часто жестокие, совершались ради будущего.

В самом деле, беспощадная война, объявленная Иваном IV боярству, была вызвана постоянными заговорами и мятежами князей и бояр, их готовностью в личных выгодах отдать русские земли иностранным государствам. Такое исторически верное объяснение не просто «обеляло» Грозного, а делало его понятным советским людям.

«Ибо, — писал Эйзенштейн,—в дни войны, как никогда, понятно всякому, что достоин смерти тот, кто зовет к развалу отечества, что достоин кары тот, кто переходит на сторону врагов своей Родины, что нужно быть беспощадным к тем, кто открывает врагу границы своей страны. Так, не утаивая и не смягчая ничего в исторической деятельности Ивана Грозного, ничем не поступаясь на грозную романтику этого великолепного образа прошлого, мы сумеем донести его в целости до зрителей всего мира. И этот образ, пугающий и привлекательный, обаятельный и страшный, в полном смысле слова трагический по той внутренней борьбе с самим собой, которую он вел неразрывно с борьбой против врагов своей Родины, станет близким и понятным сегодняшнему человеку».

Огромную трудность для художника представляла необходимость разобраться в противоречиях могучего характера героя, суметь выделить и раскрыть все, что было в Грозном прогрессивного, в какой бы особой, свойственной тому времени форме это прогрессивное ни проявлялось.

Работая над сценарием, Эйзенштейн изучал исторические документы, осмысливая их с точки зрения советской исторической науки, знакомился с памятниками устного народного творчества. И в сценарии отчетливо чувствуется переплетение научной концепции с народной характеристикой Грозного. В сюжете отражены важнейшие события из жизни и деятельности Грозного, о котором рассказывают летописи: венчание на царство первого «царя всея Руси», присоединение Казани, отъезд в Александрову слободу, организация опричнины, подавление боярских заговоров в Москве, Новгороде и Пскове, война с Ливонией за выходы к морю. Но художник не везде следует точно за датами и историческими подробностями. Некоторые эпизоды построены не столько на основании исторических источников, сколько на основе песен и былин об Иване Грозном. Приближение самой формы сценария к образцам народного творчества говорит о стремлении автора показать дела Грозного как дела, близкие интересам народа, и отнюдь не снижает исторической ценности произведения.

Такая трактовка деятельности Грозного дала возможность стянуть исторические события в прочный и логически оправданный узел. Многие факты, которые веками ставились в вину Ивану, получили новое, правильное толкование. Так, уход Грозного в Александрову слободу, оценивавшийся реакционными историками и писателями прошлого как одна из сумасбродных выходок царя, дается Эйзенштейном как продуманный шаг прогрессивного государственного деятеля, как тонкая политика с ориентацией на народ. Это видно из слов самого Грозного в сценарии: «В том призыве всенародном власть безграничную обрету...». Действительно, мы видим в сценарии, как народ, увидевший в Грозном защитника от произвола бояр, стал поднимать бунты в оставленной царем Москве. Под давлением народа и вотчинники вынуждены были просить Ивана вернуться на царство...

Сценарий правильно толкует и учреждение Грозным опричнины как сплочение жизненных сил государства для подавления чуть ли не ежедневно вспыхивавших заговоров врагов единой Руси.

Война Ивана Грозного за Ливонию, за выходы к морю, принадлежавшему Руси и отторгнутому от нее врагом, дается в сценарии как естественное патриотическое стремление прорубить окно в Европу, сделать страну независимой в торговом отношении, избавить ее от колоссальных пошлин, мешавших росту торговли и ремесел.

Благодаря правильной трактовке фактических событий сюжет сценария близок к исторической правде, хотя автор и не стремится к детальной точности. Этого же принципа придерживался Эйзенштейн и в разработке образов сценария. Это по существу первый его опыт в создании характера, так как в сценарии «Александр Невский» человеческие образы были обрисованы писателем П. Павленко, а работа с актерами в самом фильме проводилась режиссером Е. Телешовой. В сценарии «Иван Грозный» Эйзенштейну удалось добиться большой реалистической глубины и патетики образов. Он и здесь следит не за мелочной правдоподобностью, а за общим правильным пониманием эпохи Грозного как эпохи русского Возрождения. Именно как человека Возрождения, с сильными страстями и большими стремлениями, хотел показать Эйзенштейн Ивана IV, безраздельно одержимого патриотической идеей единого и мощного государства.

Идея Ивана находит поддержку в народе — это показано в сценарии на образах Малюты Скуратова и Басмановых. Они даны как выходцы из низов, хотя в действительности принадлежали к дворянским родам.

Образ царицы Анастасии является как бы живым воплощением всего светлого, что было в самом Грозном; он дополняет и помогает понять образ Ивана. И, наоборот, как темная сила средневековья, стремящаяся задержать движение Российского государства вперед, дана глава боярской оппозиции — Евфросинья Старицкая. Это человек, одержимый злобой и ненавистью к «собирателю русской земли», к противнику боярского самоуправства. За спиной Старицкой и ее сына Владимира—боярского кандидата на престол московский — стоят родовитые вотчинники — бояре.

Рядом с образами бояр даны представители другой, не менее темной и страшной силы средневековья — церкви, и среди них основной образ — митрополита московского Филиппа. В сценарии раскрывается реакционная связь церкви и боярства, объединенных общей ненавистью к преобразователю русской жизни: они вместе участвуют в заговорах против Ивана; при этом закономерно подчеркивается принадлежность Филиппа к боярскому роду Колычевых.

Несколько особняком стоит образ Андрея Курбского: вначале — друга Ивана, затем — предателя, перешедшего на службу к польскому королю Сигизмунду. Тщеславный и завистливый Курбский, сословно принадлежавший к внутренним врагам Ивана, одновременно являлся представителем его внешних врагов, служит в сценарии средством показа связи между этими врагами. Через Курбского предатели родины — княжата, бояре и духовенство — тайно сносятся с иноземными правительствами; Курбский предназначается для руководства польским войском, готовящимся поддержать боярско-церковные мятежи в Пскове и Новгороде.

Конфликт Ивана со Старицкой, с Филиппом Колычевым, с Курбским раскрывается не как личное дело Ивана, а как дело государственное, как борьба с боярством, с церковью, с внешним врагом. Личную тему в образе Ивана Эйзенштейн стремится слить с темой государственной. Это особенно ему удается в сцене у гроба отравленной Анастасии. Сюжетно острая линия отравления царицы дана как одна из сторон сюжета борьбы бояр, стремящихся парализовать близких Ивану Захарьиных и Глинских. Слияние личного горя с тревогой за судьбы государства достигается тем, что Эйзенштейн заставляет Ивана именно у гроба Ана-

стасии услышать вести об измене Курбского, о бегстве бояр.

Желание показать дела Ивана Грозного в единстве с патриотическими устремлениями широких слоев народа, привело Эйзенштейна к выбору своеобразной формы сценария, близкой к былине. В былинном ритме сменяют друг друга кадры, очерченные очень четко.

Полна былинной поэзии и речь персонажей.

Большую роль играют в сценарии песни, написанные В. Луговским в манере, близкой русской народной песне. Песня в поэтической форме выражает и тему фильма, и настроения героев; песня часто раскрывает вместо диалога или монолога самые затаенные мысли действующих лиц.

Песня о черной туче — о боярской измене — сопровождает начальные титры фильма и несет тему беспощадной борьбы с лютыми ворогами «ради Русского царства великого». В песенной форме дана выразительная клятва опричников. Стремление Ивана дать своей отчизне свободный выход к морю также выражено в песне:

Океан-море,
Море синее,
Море синее,
Море славное...

Ты до самых небес расстилаешься.
До высокого солнца волнами
бьешь...

Прибегают к тебе
Реки русские.
На твоих берегах
Города стоят...
Города стоят
Наши древние.
Черным ворогом
Полоненные.

Эта песня, когда Иван в сцене венчания говорит о своей отчизне, как о «теле, по локти и колени обрубленном», полна скорбных звуков; и она же как живая меняет настроение, когда русская конница мчится к границе Ливонии:

Подымается
Рать московская,
Грозной тучею,
На моря идет
Отбивать-воевать
Наши вотчины.
Океаны-моря
Доставать копьем,
Кораблями пройти
Во все стороны.
Океан-море,
Море синее,
Море синее,
Море русское!

Песня пушкарей в сцене битвы за Казань выражает патриотизм, готовность народа итти на «дело трудное, дело царское».

Замыслы боярства свергнуть Ивана с престола и заменить его Владимиром Старицким образно раскрываются в колыбельной песне Евфросиньи «О бобре».

Органическое вплетение песни в драматическую ткань сценария, наряду с общим ритмическим его строением, придает всему произведению музыкальность и поэтичность. Таким образом, в этих чертах сценария мы видим реалистический и глубоко поэтический подход Эйзенштейна к историческому материалу, к отбору событий для сюжета, к созданию образов и стиля произведения. Мы видим стремление художника пронизать все произведение единой темой патриотизма.

Но процесс раскрытия необычайно сложного и противоречивого характера Ивана Грозного и его эпохи обнажал также и противоречия художника Эйзенштейна, которые, как оказалось, еще не были преодолены в его творческом методе. Может быть, именно сложность взятой художником на себя задачи особенно ясно и выявила в этом произведении Эйзенштейна не только то, что ставило его в ряды крупнейших художников современности, но и то, что ограничивало, сковывало его творчество.

Влияние идеалистической философии и чуждой нам эстетики, которое художник преодолевал на протяжении всего своего творческого пути, проявилось у Эйзенштейна при работе над фильмом «Иван Грозный» в чрезмерной психологизации действующих лиц, вернее — в тяготении к показу темных, болезненных сторон, их психологии и характеров, особенно психологии и характера Ивана.

Уже в сценарной форме видна борьба двух противоречивых тенденций, свойственных Эйзенштейну. Одна из них выражается в стремлении правдиво и объективно отразить историю, другая — в тяготении к субъективизму и болезненному психологизму. Одна стремится раскрыть образ Ивана, прежде всего как образ патриота, государственного деятеля, человека больших страстей, другая тянется к показу патологии его чувств — болезненности, мучительных сомнений.

В прологе — молодой Иван. Эйзенштейн показывает, как песня старой простонародной кормилицы о синем море, о русских землях, полоненных врагом, будит в Иване мечту когда-нибудь отвоевать старинные вотчины и дать родной стране выход на широкий морской простор. Мы видим также, как в мальчике вспыхивает ненависть к боярам, продающим интересы родины ради своих собственных. Но рядом с мотивом патриотическим уже здесь, в прологе, подчеркнут и чисто личный, субъективный мотив безумного страха Ивана перед боярами, на его глазах умертвившими мать. Страх переходит в острое желание личной мести. И непонятно, что движет Иваном, когда он приказывает схватить главу боярства Шуйского, — возмущенное патриотическое чувство или мстительный страх? Реплика Ивана «царем буду!», завершающая пролог, также получает двойное толкование: неизвестно, с какой целью стремится Иван править государством — созидать или только мстить за личные тяжелые переживания?

Уже пролог, таким образом, дает двоякое освещение двум линиям сценария, которые четко соответствуют в дальнейшем двум сериям будущего фильма. Первая линия сама по себе почти не носит следов сугубо личных мотивов. Именно в ней наиболее полно выражено слияние государственной и личной тем в образе Ивана. Сценарий первой серии рассказывает о венчании на царство, о войне за Казань, об отъезде царя в Александрову слободу. Раскрывая характер Грозного, сценарий дает его чувства в связи с интересами отечества, о которых государь заботится. Отсюда и стремление Эйзенштейна показать близость дел Ивана чаяниям народа. И возникновение идеи опричнины дается как мысль представителя «низов» — Басманова, подхваченная Грозным. Каждое событие, о котором рассказывается в первой серии, автор не забывает осветить темой государственности, темой патриотизма.

Вторая серия рассказывает об образовании опричнины, о борьбе Грозного и опричников с князьями и боярами, о разгроме дворцового заговора, целью которого было убийство Ивана и замена его боярским ставленником Владимиром, о подавлении боярско-церковных мятежей в Новгороде и Пскове и, наконец, о войне за море. Сценарий заканчивается победоносным выходом русских войск к морю, исполнением заветной мечты Грозного, которая песней о синем море проходит через весь сценарий.

Война за Ливонию дана Эйзенштейном с глубоким пониманием исторической сущности дел Грозного. Основываясь на фактах, Эйзенштейн показывает, что Грозный был защитником крестьян Прибалтики, угнетаемых немецким ливонским орденом, что он наделял нищий народ зерном и скотом: «Пусть запашут нашу — отныне и до века — русскую землю!» И народ Прибалтики шел за Грозным против своих тиранов — немецких рыцарей и баронов.

Но показ опричнины и борьбы Грозного с боярской оппозицией оказался в сценарии замкнутым в круг личных интересов Ивана. Эйзенштейн увлекся показом душевной борьбы Грозного, непонятных сомнений в правоте своего дела,

страха перед «божьей карой». Он настолько углубляется в психопатологические изыскания, что местами отрывает образ от эпохи. Если в первых фильмах Эйзенштейна масса заслоняла личность, то здесь наоборот: личность заслонила массу, среду. Эти ошибки — следствие одного и того же метафизического противопоставления массы и личности, характерного для Пролеткульта, где формировался молодой Эйзенштейн.

Во второй серии своего сценария Эйзенштейн показывает «внутренний мир» Грозного чаще и подробней, чем обстановку в стране и настроения народа. В результате часто не видно, как же отражалась борьба Грозного на судьбе народа? Какой резонанс во времени она имела? Сам Грозный выглядит одиноким. Его борьба теряет общественный смысл, принижается до значения внутридворцовых интриг. Именно так выглядит сцена раскрытия Иваном боярского заговора, где много места уделено коварной «мышеловке», устроенной Иваном боярскому кандидату на престол.

Борьба Ивана замкнулась здесь в узких пределах дворцовых стен, и даже уже — в пределах его сознания, очень односторонне изображенного автором.

При всех идейных и художественных достоинствах сценария Эйзенштейна «Иван Грозный» в целом, в нем, как мы видим, налицо очень серьезные, принципиальные пороки и недостатки, вытекающие из субъективистских пороков и недостатков творческого метода художника.

В работе Эйзенштейна над фильмом видна напряженная борьба художника с этими своими недостатками, искреннее стремление исправить ошибки творческого метода, преодолеть влияние чуждых нам эстетических представлений.

И там, где это ему удавалось, там работа заканчивалась успехом. На этом пути родилось яркое и самобытное, незабываемое по силе произведение талантливого мастера советского кино — первая серия фильма «Иван Грозный».

И. Трутко

ИСКАЖЕНИЕ ИСТОРИИ

Буржуазная эстетика ревностно защищает теорию «чистого искусства», независимости его от политики, от реальных интересов жизни. Однако близкое ознакомление с критикой буржуазной кинематографии и особенно с ее художественной продукцией со всей непреложностью показывает, как предвзятое изображение событий, отделенных от нашего времени сотнями лет, помогает защитникам «независимости искусства от политики» делать реальную политику сегодняшнего дня.

Буржуазия фальсифицирует прошлое, лжет про настоящее и клевещет на будущее для того, чтобы предотвратить страшный час своей гибели. Для этого же усилия реакционных буржуазных политиков и социологов направлены на «опровержение» марксизма, на то, чтобы всеми средствами оправдать капитализм, доказать его необходимость, обосновать незыблемость его устоев.

В своем выступлении на философской дискуссии товарищ А. А. Жданов ярко и убедительно говорил: «Все силы мракобесия и реакции поставлены ныне на службу борьбы против марксизма. Вновь вытащены на свет и приняты на вооружение буржуазной философии служанки атомно-долларовой демократии, истрепанные доспехи мракобесия и поповщины: Ватикан и расистская теория; оголтелый национализм и обветшалая идеалистическая философия; продажная желтая пресса и растленное буржуазное искусство».

Идейная задача большинства произведений современного буржуазного искусства полностью совпадает с задачами и содержанием работ буржуазных социологов. Различны лишь методы. И тем художникам, которые честно хотят служить интересам прогресса, задачам истинной человечности, а не своекорыстным классовым интересам капиталистов, следует глубоко задуматься над теми, кому объективно служат их произведения? Орудием каких общественных сил объективно являются их картины? Чья философия звучит в них? Во имя каких реальных целей создаются эти картины? Служат ли они прогрессу своей нации, своего государства, своего народа или же унижают нацию и народ, так как призваны служить растленным вкусам реакционных групп и нездоровому любопытству пресыщенных снобов?

Такого рода вопросы встают при ознакомлении с большинством даже лучших историко-биографических произведений современной зарубежной кинематографии, в том числе фильмов английского режиссера А. Корда.

Историко-биографический жанр пользуется в западном кинематографе традиционной популярностью. Со времени появления кинематографа деятельность выдающихся исторических личностей являлась излюбленной темой для воплощения на экране. Однако фильмы, которые хотя бы с минимальным основанием могли бы претендовать на подлинную историчность, насчитываются единицами. Подавляющее большинство «историко-биографических» фильмов относится к специфическому, чрезвычайно характерному для буржуазного искусства жанру, жанру, который сами буржуазные критики и рецензенты не решаются даже назвать историческим, осторожно определяя его как «костюмный» или «частная жизнь».

Подчеркнутая антидемократичность, отрицание или замалчивание исторической роли народных масс — вот основной, характерный признак такого рода фильмов. Их герои — сплошь представители имущих, правящих классов, титулованные аристократы, короли, герцоги и бароны.

Спекулируя на интересе народа к своему прошлому, многие реакционные художники бесцеремонно обращаются с событиями и историческими персонажами только для того, чтобы исказить их, тенденциозно выдвигая на первый план события личной жизни, смакуя самые пошлые и вульгарные стороны этой жизни. В результате — антинаучные сплетни о великих людях прошлого, альковные анекдоты из их жизни, попытки вывести всю историю человечества из игры мелких страстей отдельных исторических личностей — вот что составляет содержание этих фильмов. Неудивительно, что подобные «костюмные драмы,» хотят этого их авторы или нет, неизбежно становятся выражением тех же идей, которыми пытается оперировать и реакционная

историческая наука современного капитализма.

Горе-ученые капиталистического мира придерживаются идеалистического понимания истории, объявляют общественную жизнь хаосом случайных событий, которые «упорядочиваются в человеческом разуме». Краеугольный камень всех этих теорий — провозглашение невозможности познания мира. К этому, собственно, сводится сущность ныне модного и распространенного среди буржуазных социологов «психологического взгляда на историю». Сторонники этого псевдонаучного направления утверждают, будто психология народов — глубже истории. История общества ограничивается-де описательной стороной, психология же вскрывает законы развития общества. Общественная закономерность сводится, таким образом, к психической закономерности, а социология полностью растворяется в психологии.

Эти теории призваны к тому, чтобы доказать, будто капитализм есть извечный продукт человеческой психики. Носителями материальной и духовной культуры, двигателями исторического процесса, с точки зрения этих буржуазных теоретиков, являются отдельные личности из господствующего класса. Народные же массы выступают в качестве бессловесной и бессмысленной толпы, способной лишь слепо следовать за выдающимися одиночками.

К весьма «модным», распространенным среди буржуазных социологов и деятелей искусств теориям относится и теория Фрейда с его «учением» о сексуальных основах человеческой психики.

Развивая все эти воинствующие реакционные идеи, буржуазные социологи проповедуют самый отъявленный идеализм, мистику и мракобесие. Они выхолащивают из науки об обществе реальные отношения, стремятся затушевать, замазать классовую борьбу.

Воспитанные на подобных «теориях», буржуазные художники утверждают, что исторический роман — это «комментарий автора к эпохе». В соответствии с этим многие романисты видят в исторических фактах лишь средство возможно правильнее передавать самого себя, свое собственное ощущение жизни, свое время, свой мир, объективно оказывающийся миром интересов упадочной и реакционной буржуазной интеллигенции. В этих произведениях общественная жизнь теряет конкретный историзм и объективную значимость. Остаются «свободное творчество» и «чистое искусство», служащие интересам современных господствующих классов.

Утверждение права писателя на фальсификацию фактов, проповедь антиисторизма, отрицание объективной исторической истины — все это уже много раз служило научно-философской и политической реакции, развитию упадочных и реакционных эстетических вкусов. Этому же служат они и теперь. Выполняя эту задачу, большинство буржуазных художников, работающих над историко-биографической тематикой, принципиально сужает биографию исторической личности до суммы узко личных фактов и деталей, изолированных от общего хода истории. Между тем напомним, что Маркс и Энгельс в своих высказываниях, например, по поводу брошюр Шеню и де-ла Одд, жестоко осудили авторов, которые «забираются в частную жизнь» героев, «показывая их нам в неглиже».

Маркс и Энгельс жестоко критиковали те исторические произведения, которые «...вовсе не упоминают о действительно исторических событиях, даже о случаях действительного исторического вмешательства политики в ход истории, вследствие чего дают повествование, основанное не на изучении, а на произвольных построениях и литературных сплетнях...».

Именно с этих ложных позиций подошел и режиссер А. Корда к своему «историческому» фильму «Частная жизнь Генриха VIII».

Мы не хотим сказать, что А. Корда является в современном английском кино типичным и сознательным выразителем интересов империалистической буржуазии. Напротив, мы хотим думать, что субъективно А. Корда желает добра своему народу и создает «костюмные» фильмы, движимый вполне благонамеренными устремлениями. Но с точки зрения действительной исторической правды, с точки зрения развития в народе реальных знаний и здорового эстетического вкуса, — его картины являются произведениями, искажающими историю в угоду господствующим в буржуазном искусстве требованиям и низкопробным вкусам.

Уже самый выбор материала, выраженный в заглавии, наглядно характеризует метод и задачу постановщика «Частной жизни Генриха VIII».

В фильме взяты последние 11 лет царствования Генриха VIII. Стареющий король ждет казни своей второй жены Анны Болейн, торопясь сочетаться браком с фрейлиной Джес Сеймур. Анну казнят. Король женится, он счастлив и ждет наследника. Рождается сын, но мать умирает. Придворные уговаривают короля жениться в четвертый раз (мотивируя это государственными интересами, суть которых остается для зрителей неясной) на некрасивой принцессе Анне Клевской. Генрих соглашается. Брачную ночь «молодые» проводят за картами и договариваются о разводе. Король женится на фрейлине Катерине Хоуард, Анна выходит замуж за одного из придворных. Король снова счастлив, но Катерина изменяет ему с его фаворитом Калпепером. Генрих отправляет обоих на эшафот. Проходят годы — Генрих стареет и опускается. Анна Клевская находит ему шестую жену — Катерину Парр. Эта немолодая и некрасивая женщина выполняет обязанности няни и экономки, ухаживает за детьми и за дряхлым Генрихом. Картина завершается словами Генриха: «Шесть жен, и самая лучшая из них — самая худшая».

Несомненно, что «Частная жизнь Генриха VIII» — типичный буржуазный фильм историко-биографического жанра. Во имя увлекательности и «интереса к внутреннему миру человека» он переключает естественный интерес к истории и к прошлому народа — на интимные подробности из жизни короля. В идеологическом отношении, по существу, — он выполняет задачу реабилитации правящих классов. В самом деле, если король или министр могут быть несчастливее любого простого человека, значит «счастье зависит только от судьбы». Тем самым ответственность за все бедствия, которые испытывает народ, снимается с правящего класса, со всей системы правления и возлагается на «роковое», несчастное стечение обстоятельств.

Нечего говорить, что все это имеет мало общего с подлинной историей. И это произошло потому, что А. Корда закрыл глаза на общественно-политическую жизнь страны в ту эпоху. Его интересовала только личная жизнь короля. При этом он и не думал воспроизвести аморальный облик этого «короля-скота» (по замечательно точному определению Маркса). Наоборот, фильм всячески реабилитирует Генриха VIII. Между тем, Генрих VIII — это средневековый деспот, использующий полноту своей власти для удовлетворения самых низменных страстей и способный вызвать только чувство глубокого отвращения. На основании исторических документов исследователи характеризуют его как чудовище эгоизма, жестокости и грубого разврата...

В фильме, содержание которого, конечно, продиктовано автору интересами заказчика, Генрих выглядит всего-на-всего симпатичным мещанином. Недаром в фильме конфликт развивается в основном лишь между «бременем» королевских обязанностей и стремлением к тихому мещанскому идеалу. В итоге Генрих обрисован как милый и несчастный человек, основное желание которого — найти идеал женщины и мирно предаться несложным житейским радостям. Но положение короля мешает его личному счастью. Он становится якобы жертвой честолюбивых и испорченных придворных дам — Анны Болейн и Катерины Хоуард.

В довершение всего судьба преследует его: когда ему удается, наконец, найти женщину, которую он любит, она умирает...

Основная движущая сила всех поступков Генриха — любовь в ее грубом, животном виде. На протяжении всего фильма подчеркивается, что Генрих прежде всего мужчина. Так от реальных исторических фактов, от социальной истории постановщик уводит зрителя в интимную жизнь короля, в которой подчеркивается извечно биологическое, чувственное.

Все имеющиеся в распоряжении кино выразительные средства используются для угождения низменным вкусам. Максимальное внимание уделяется таким «событиям»: как ел и где спал король. Действие происходит на 9/10 в спальне и в столовой. История привлекается только для того, чтобы показать пышные кровати и одеяла с вензелями. Робкие попытки напомнить о Генрихе как государственном деятеле сводятся к двум-трем королевским «афоризмам». По существу, эти робкие попытки показать Генриха как государственного деятеля служат реакционной цели изобразить Генриха — деспота и развратника — добрым королем, сожалеющим о «бедном народе». Вот одна из таких «умилительных» сцен:

«Генрих. Мы должны достать деньги.

Кромвель. Новые налоги, государь.

Генрих. Новые налоги. Мой народ уже обескровлен. Однако выход должен быть найден, должен быть найден...

Пораженный внезапной мыслью, Генрих быстро поворачивается к министрам.

— Слушайте. Есть единственный способ, меня коробит от него, мой лорд Норфольк, но когда нужно... *(Дверь распахивается и он кричит:)* А, черт!

Вбегает третья жена Джен Сеймур...»

В сущности, это единственная сцена в фильме, где Генрих занялся государственными делами. Возможно, что мыслящий зритель хотел бы узнать: что же это за «единственный способ достать деньги», который придумал заботливый король? Но на экране уже начинается свадебный обряд венчания короля с третьей женой, и к вопросу о народе и о налогах авторы фильма больше не возвращаются.

Буржуазия заинтересована в том, чтобы отрицать решающую роль народных масс и общественно-политических факторов в историческом процессе. Ей выгодна канонизация «вечности», «незыблемости», «повторяемости человеческих отношений», провозглашение их надклассовости и внеисторичности.

Она ставит перед своим искусством задачу — любыми средствами оправдать разбойничью сущность эксплоататорского общества и увести зрителей в сторону от насущных, острых проблем современности. И тот художник, который подчинится этим задачам, как бы субъективно честен он ни был, станет в искусстве рупором и проводником своекорыстных интересов буржуазии.

Только, порвав с философией и творческими принципами реакционного буржуазного искусства, такой художник сможет стать истинным новатором, оставит значительный след в сознании народов и войдет в культуру того нового общества, которое неизбежно будет построено на обломках старого буржуазного мира.

Любопытно, что сам А. Корда считает свои историко-биографические произведения весьма содержательными и даже противопоставлял их произведениям своих коллег. «Беда многих фильмов в том, — писал он, — что они затрагивают незначительные эпизоды человеческой жизни... Мы видим одних и тех же светских людей, флиртующих и веселящихся на дачах, одних и тех же девиц из колледжа в шикарных платьях...»

Так критикует А. Корда чужие фильмы. Однако нет никаких оснований утверждать, что фильм о Генрихе VIII сделан по-иному, в полную противоположность этим «многим фильмам». Для того, чтобы это было так, художнику следовало главное внимание сосредоточить на реальном содержании той эпохи, того общества, которым «правил» Генрих, следовало показать, какой именно прогрессивный шаг осуществила в период его правления страна, открыв народу более широкие государственные горизонты. Если же данное историческое лицо не отличалось общественно-полезной деятельностью, а было «знаменито» лишь похождениями в интимной жизни, то оно с точки зрения истинно прогрессивного художника либо вовсе не заслуживает внимания, либо может быть показано для осуждения и презрения. Умиленное созерцание или любовное воспроизведение альковных похождений или мещанских идиллий короля чуждо задачам большего искусства, обращающегося к народам, призванного своими биографическими произведениями возбуждать интерес и уважение к реальной истории стран и наций.

А. Корда пошел по иному пути, поэтому его фильм о Генрихе, по существу, ничем не отличается от продукции и творческого метода тех режиссеров, которых он подвергает справедливой критике.

Фильм о Генрихе VIII имел большой коммерческий успех. Буржуазная критика писала, что это — «открытие в историческом жанре», что ничего подобного до этого не было. В 1934 году фильм был признан в США одной из десяти лучших картин года. В 1935 году фильм «Частная жизнь Генриха VIII» был прислан на I Международный кинофестиваль в Москву как «лучшая из лучших» картин английской кинематографии. Но советские зрители и мастера киноискусства оценили этот фильм по его реальному достоинству.

А. Корда выполнил своей картиной социальный заказ буржуазии и открыл путь целой серии «частных жизней», замелькавших на экране: «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса», «Частная жизнь Дон-Жуана», «Королева Христина», «Виктория Великая».

В годы войны Корда поставил картину об адмирале Нельсоне. По своему характеру это было продолжением прежних принципов. Уже название новой картины «Эта женщина Гамильтон» сразу подчеркивает, с каких позиций подходит постановщик к показу жизни адмирала Нельсона. Развлекая зрителей трогательной любовью леди Гамильтон к искалеченному в сражениях адмиралу, фильм искажает подлинную историю, выводит Нельсона спасителем Европы от Наполеона, совсем не упоминая о тех истинных исторических силах, которые содействовали этому реально.

Л. Никулин

В „ЦАРСТВЕ ТЕНЕЙ"

Из прошлого

После «Обороны Севастополя» появились заграничные «боевики», вроде «Кабирии» и «Камо грядеши»,— фильмы, где батальные сцены с тысячами участников удивляли только оперной пышностью и эффектностью неправдоподобного зрелища. В отличие от этого уже и в те времена русская кинематография стремилась к исторической правде. Так был написан, например, сценарий фильма «1812 год». Не помню точно, как приняла публика этот фильм, вышедший в 1911 году, но запомнился спор, который происходил в «Литературном кружке». Театральный критик газеты Рябушинского «Утро России» — художник-дилетант, «русский парижанин» — пренебрежительно говорил о «кинематографщиках — жалких копиистах», которые-де только и умеют, что показывать на экране мизансцены, взятые напрокат у Верещагина или из всем известной картины «Военный совет в Филях» Кившенко. То, в чем упрекал «кинематографщиков» оракул московских эстетствующих салонов, на самом деле было их заслугой. Они хотели показать эпизоды 1812 года так, как их видели замечательные русские художники, и пусть это было осуществлено несколько наивно, но ценна сама попытка придать фильму монументальность и величие русской исторической живописи, приблизить его к исторической правде.

Четыре года спустя в так называемой «Русской золотой серии» вышел фильм «Война и мир» по роману Л. Толстого. Режиссерами и авторами сценария были В. Гардин и Я. Протазанов, которым по справедливости нашлось почетное место в истории нашей кинематографии. Зрители увидели замечательную работу ныне здравствующего оператора А. Левицкого. Были мгновения, когда по залу пробегал шепот изумления—уже тогда открылись в кинематографе чудесные возможности светотени, прозрачность, живописность не только в натурных сценах, но и в сценах, снятых в павильоне. Не все исполнители были на высоте; некоторые эпизоды почему-то снимали в так называемом «Наполеоновском» зале ресторана «Яр», мебель и многие детали поражали своей безвкусицей; костюмы иных действующих лиц мало соответствовали эпохе. Но огромная дистанция была между первыми историческими кинокартинами и фильмом «Война и мир».

Детство русской дореволюционной кинематографии кончилось, наступила юность. Она протекала после революции 1905 года — в эпоху реакции. В этот период развития русской кинематографии предприниматели поняли, что у них в руках нисколько не сомнительное дело, что курица может нести золотые яйца. Кинотеатры открывались не только в больших городах, на центральных улицах, но и на городских окраинах, и в уездной глуши. Критики-публицисты бичевали кинематограф, ужасались глупости и пошлости его репертуара. Но и в театрах того времени, даже в лучших, властвовали Рышков, Арцыбаев с «Ревностью», патологическая драма Леонида Андреева, переводные пьесы Батайля, и этот репертуар нисколько не отличался от репертуара кинематографа. Кинопредприниматели и кинопрокатчики работали на обывательскую публику, именно на мещанина-обывателя были рассчитаны все эти «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «Скерцо дьявола», «Сатана ликующий», «За грех сладострастья».

Фильм покупался кинопрокатчиками на корню, иногда самого фильма не было, были только фотографии действующих лиц, снятых в гриме и костюмах. В маленьком зале для просмотров происходил яростный торг. Как правило, в одном фильме снимались две, три звезды, и в зависимости от их популярности повышалась цена фильма. Мне довелось присутствовать при таком торге во время просмотра фильма «В лапах желтого дьявола» по моему сценарию. Любопытно, что кинопрокатчики хвалили название, даже не подозревая, что оно заимствовано у Горького.

Несколько времени мне пришлось работать в кинофирме «Талдыкин, Козловский и Юрьев». Было любопытно наблюдать старинный купеческий уклад, совершенно не свойственный живому делу кинематографии. За высоким забором стоял купеческий особняк. В темноватых с низкими потолками комнатах с громоздкой мебелью странно было слышать слова «сценарий», «титры», «негатив», «позитив»... Все вокруг—счеты на столе, лампадка перед образом в углу — скорее напоминало лабаз в Китай-городе. Владельцами этого предприятия были Талдыкин-купец, которого Дранков втянул в кинематографию, затем Козловский, почтенный старик с наружностью кардинала Ришелье — один из первых русских кинооператоров, добросовестный и знающий дело. Третий владелец — Юрьев—был из образованных купцов и потому занимался сценариями. Этому невзрачному, худощавому господину в визитке, вероятно, приносили много малограмотной чепухи, и именно потому он отнесся уважительно к сценаристу в студенческой тужурке. Здесь состояла на жалованьи супружеская чета — режиссер и актер Демерт и актриса Чернова. Сценарии приходилось писать на этих двух штатных артистов — актеров со стороны здесь не любили.

Время, когда большие артисты презрительно открещивались от кинематографа, прошло безвозвратно. Их привлекали не только высокие гонорары. Оказалось, что малоизвестные, ничем не знаменитые актеры и актрисы театров вдруг благодаря кино приобретали неслыханную всероссийскую известность. Мозжухин, Полонский стали «королями экрана»; никогда не игравшая в театре Вера Холодная в кино оказалась звездой

Окончание. См. «Искусство кино», № 4.

первой величины. Актеры, пришедшие из театра, поняли, что, лишенные в немом кино слова, этого могучего в театре средства воздействия, они должны найти какие-то особые приемы игры, причем не пантомиму, где условный жест заменяет слово, а нечто совсем другое. Безмолвный на экране актер может выражением лица, живой игрой глаз, жестом правдиво передать тонкие и сложные человеческие переживания, иронию, ненависть; и надпись на экране, заменяющая слова, не мешает, а помогает ему, потому что в руках умелого режиссера надпись тоже играла.

Именно эти раскрывшиеся творческие возможности привлекали актеров в кинематографию, несмотря на то, что еще многие театральные авторитеты продолжали не признавать киноискусство.

Русские актеры поняли, что секрет игры в кинематографе — глубина и естественность, правдивость переживаний. Лучшие из актеров стремились достичь этого даже в убогих по замыслу «жизненных» драмах. А худшие сводили дело к позированию перед объективом, демонстрируя более или менее привлекательные внешние данные, играли не роль, а самого себя. Это была «западная» манера игры, в духе итальянских и французских фильмов.

Русская школа игры в кинематографе именно потому, что она стремилась к особой выразительности, глубине и жизненности переживаний, кровно связана с искусством Московского Художественного театра и Московского Малого театра. Леонидов, Константин Хохлов, Бакшеев, Берсенев, Преображенская, Коренева, Гзовская пришли в кинематографию из Художественного театра; Худолеев, Радин, Певцов, Мозжухин, Фрелих — из Малого и других драматических театров. Серьезность отношения к киноискусству, чутье артиста-художника позволили им правдиво и искренне выразить ощущения и мысли действующих лиц на экране. Гардин и Протазанов поняли эту особенность и в своих произведениях утверждали русскую артистическую школу. Это было нелегко в те годы, когда экранизация классиков и исторические фильмы были оттеснены «салонными» драмами, которые больше устраивали предпринимателей — они стоили дешевле и приносили больше дохода. Достойные внимания фильмы «Дворянское гнездо», «Пиковая дама», «Отец Сергий» были праздниками на фоне мещанских будней, салонных драм с бесконечными вариациями на тему: «он, она и третий». Но были актеры и актрисы, которым удавалось даже в этом убогом репертуаре преодолевать пустой и вульгарный сюжет и двигать вперед искусство киноактера.

Знаменитая «слеза», которую мучительно старались выжать из глаз

Эскиз эпизода «Набережная Фонтанки» из фильма «Пиковая дама»

героя или героини, — медленно ползущая по щеке слеза, снятая крупным планом, — особенно высоко ценилась кинопрокатчиками. Но извольте выжать слезу с одной репетиции в душном ателье, в ослепляющем свете юпитера... Для «настроения» при съемках сажали тапера, разыгрывавшего чувствительные мелодии. Был еще такой способ: над головой героя или героини держали обильно смоченное нашатырным спиртом полотенце, разумеется, так, чтобы оно не попадало в кадр. Героиня тяжело вздыхала, нашатырный спирт действовал, и несчастная обливалась слезами, настоящими слезами. Право, это не выдумка.

Приятно было видеть на съемке Радина. Едва только он чувствовал в роли хоть одну живую черточку характера, он преображался. Это было проникновение в образ со всеми тончайшими психологическими деталями, и зритель это понимал и ценил. Зрелище переставало быть условным, человек на экране был живым — именно так возникала русская школа создания образа в кинематографе. Уже в нашу эпоху Радин

Из фильма «Дворянское гнездо»

в немом кино сыграл в одном посредственном, авантюрном фильме роль жандармского полковника. Барственный облик, кошачья ухватка, звериная хитрость, наигранная вежливость, сменяющаяся наглостью,— все это сумел показать Радин в одном эпизоде этого фильма. Это было уже в тот период, когда Леонидов сыграл Грозного («Крылья холопа») и ростовщика Гобсека, Москвин сыграл станционного смотрителя Симеона Вырина, всё это было великим творческим достижением советского немого кино.

Кинопредприниматели, возможно, сами не понимали, что в русской кинематографии происходило очень важное для будущего размежевание двух направлений: одно — условное, упадочное, декадентское; другое приближалось к русскому реалистическому искусству. Первое направление нашло выразителя в лице Бауэра, второе — в лице Протазанова и Гардина.

Венский модерн, декадентский стиль особняков некоторых московских миллионеров были доведены до нелепости в декорациях Бауэра. На фоне фантасмагорических зал, салонов, будуаров двигались актеры и актрисы — «неземной красоты», освещенные неестественным светом, падающим из неизвестного источника.

Незаменимой актрисой для фильмов Бауэра была Вера Холодная, «неотразимая красавица» с какой-то мраморной неподвижностью лица. Ее большие, широко раскрытые глаза, выражали то надменное удивление, то мечтательную скуку. В сущности, она была кинонатурщицей, очень далекой от искусства, но имя ее имело в то время шумную известность. Однажды возникла мысль показать ее в театре. Мне предложили инсценировать «Песню песней» по рассказу Куприна. Суламифь должна была играть Холодная, Соломона — умный, вдумчивый и опытный актер Малого театра Худолеев.

Мы встретились в квартире Веры Холодной на Тверской-Ямской. Это была скромная квартира, обставленная добротной мебелью. При встрече присутствовал муж Холодной, казачий офицер, хмурый мужчина, не слишком довольный известностью жены. «Королева экрана», выступавшая в фильмах на фоне персидских ковров, парчи, гобеленов, выглядела в домашней обстановке очень скромной и даже смущенной. Она слушала о Суламифи и явно ничего не понимала, что ей придется делать в театре. Разговоры о сожженной солнцем Иудее, о встрече на винограднике, о первой любви к величественному и мудрому старцу Соломону, поэзия «Песни песней», гимн торжествующей любви — что могла передать эта лишенная артистических чувств красивая куколка? Может быть, к счастью для нее, эта затея так и осталась незавершенной.

Холодная — Максимов, Холодная — Рунич, а иногда все трое вместе, однообразно, раз навсегда заученными приемами позировали для экрана, режиссер-постановщик здесь не имел значения, был ли это Бауэр, или Висковский, или Сабинский. Но вот что примечательно: прошло еще два десятилетия, и некоторые эстеты-режиссеры, открывшие эксцентрическую Америку в кинематографии, вернулись к тому, что давно выдумал Бауэр: никаких переживаний, долой «психологию», только натурщики и натурщицы. При этом неважно, что киноэксцентрики предпочитали бауэровским «красавцам» и «красавицам» — уродство и бьющий по нервам «типаж», пластичным движениям — кривляние и обольстительной улыбке — гримасу. Важно, что декадентствующие эстеты породили бездушную эксцентрическую форму.

Представители другого направления — Протазанов и Гардин — стремились, поскольку это было возможно, показать на экране произведения Пушкина, Толстого, Тургенева, то есть, по существу, возвращались к тому, что примитивно показывал русский кинематограф в своем детстве, но теперь делали это серьезней и тщательней.

В фильме «Война и мир» Наташу Ростову играла Преображенская, играла без всяких претензий на трон «королевы экрана», а искренне желая показать трогательную душевную чистоту, поэтичность натуры Наташи Ростовой. Преображенская сыграла и Лизу в фильме Протазанова «Дворянское гнездо». При всей условности, которая существовала в те годы в киноискусстве, все же этот фильм был близок к роману Тургенева — на экране жили и двигались люди ушедшей эпохи. В этом фильме мы оценили искусство кинооператора Левицкого — художника, сумевшего показать прелесть и очарование русского пейзажа.

«Пиковая дама» и «Отец Сергий» оказались ближе к современному киноискусству, чем «моднейшие» эксцентрические фильмы и формалистические выверты некоторых более поздних кинорежиссеров.

Публичный просмотр «Пиковой дамы» в театре «Кино-Арс» поколебал даже самых непоколебимых противников кинематографии.

Мозжухин, сыгравший бесконечную галерею образов неврастенических любовников, все же нашел в себе достаточно такта и таланта, чтобы сыграть Германа, притом не оперного, в пудреном парике, а молодого человека XIX века, и за это ему в то время простили и «Любовь сильна не страстью поцелуя» и прочую салонную чушь, которую он играл ради дешевой славы.

Одним из самых талантливых актеров на «бытовые» роли был артист Художественного театра Петр Алексеевич Бакшеев, превосходно игравший Ваську Пепла в спектакле «На дне». В молодом, темпераментном актере было что-то от Шаляпина, — широкий, выразительный жест, приятная улыбка, открытый сердечный взгляд. Но сколько пришлось ему

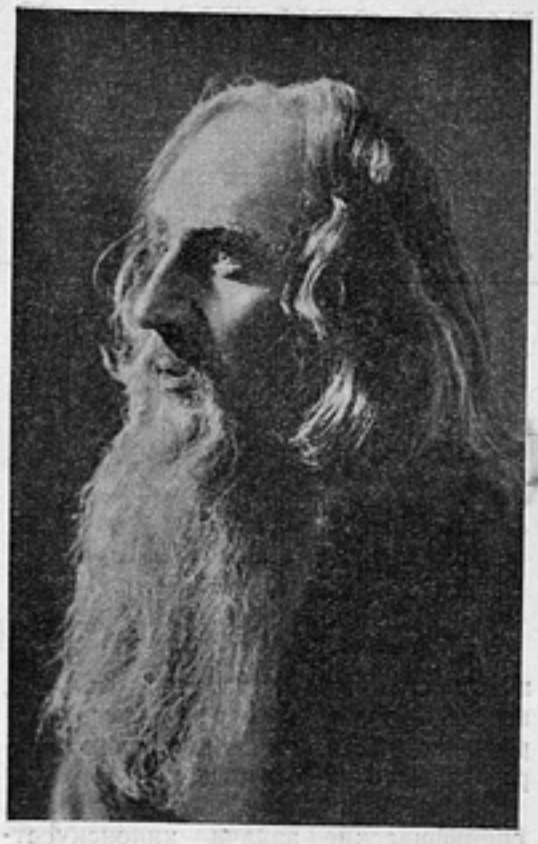
Из фильма «Пиковая дама»

переиграть удалых лихачей и подгулявших купчиков, пока он сыграл в кинематографе «Власть тьмы» и «На бойком месте». Его по-хорошему любили рабочие зрители, в нем было что-то свое, близкое, он сам вышел из низов. Он вызывал искренние симпатии зрителей, вероятно, потому, что обладал драгоценнейшим для актера качеством зажигаться, если в роли была хоть тень живого, искреннего чувства. Мы с ним мечтали поставить «Песнь про купца Калашникова». Хотелось написать для него сценарий по роману Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов», а еще больше — «Мать» Горького, но все это только мечты, потому что цензура была очень «чувствительна» к таким темам.

Близился конец первой мировой войны, все труднее и тягостнее становилась работа сценариста. По мнению предпринимателей и прокатчиков, сценаристом мог быть любой: писали сценарии актрисы, студенты, старые девы-психопатки, кинопрокатчики, адвокаты и меньше всего профессиональные литераторы.

На первый взгляд все казалось простым: пять частей по пятнадцать сцен в части, включая проходы, проезды, переодевания. Но оглянувшись в прошлое, с грустью думаешь о том, сколько времени потрачено на пустые, фальшивые, бессодержательные фильмы, и с некоторым удовлетворением вспоминаешь, что были все же три-четыре сценария, в которых была идея, жизненная правда. А с каким трудом удавалось убедить предпринимателей и режиссеров в том, что этот труд дойдет до зрителя. И тогда под трескучим названием «Позор дома Орловых» на экране появлялась драма о распаде дворянской семьи или под названием «Ночь суда и казни» — новелла Мопассана «Маленькая Рок». Таков был обычай: «На бойком месте» Островского почему-то переименовали в «Вражью силу»...

Была еще «вражья сила» в кинематографе—цензура. Впрочем, чиновник особых поручений при московском градоначальнике по фамилии Довгелло следил главным образом за тем, чтобы на экране не появлялись духовные лица, чтобы не показывали церковные обряды, венчания и панихиды, чтобы мундиры офицеров на экране не копировали в точности установленную форму. В этих случаях он проявлял редкостную стойкость. Разумеется, господин цензор следил и за «вольными мыслями», впрочем, этих мыслей, как огня, боялись сами предприниматели. Если же возникала опасность, что ревнителя благонравия, господина Довгелло, смутит чересчур откровенный туалет героини, существовал верный способ смягчить сердце цензора: в просмотровом зале, пользуясь темнотой, на столик клали золотой портсигар. Просмотр кончался, цензор «по рассеянности» отправлял в свой карман портсигар, и фильм благополучно выпускали на экран. Трудно сказать, сколько именно золотых портсигаров собрал господин цензор за время своей деятельности, во всяком случае коллекция получилась солидная.



Из фильма «Отец Сергий»

Февральская революция принесла новые темы: разоблачения деятельности охранки, немецкого шпиона Мясоедова, затем на экране появилась одиозная фигура старца Распутина. Но все это имело одну цель — обогащение предпринимателей.

Только «Отец Сергий» по повести Льва Толстого был большим достижением русской кинематографии того периода. Естественно, что этот фильм не мог бы появиться при царском режиме. Мозжухин сыграл отца Сергия и еще раз — после «Пиковой дамы» — показал, что достоин лучшего репертуара, чем тот, который он играл у Ермольева. Кстати сказать, это была его последняя значительная роль, за границей он попрежнему играл неврастенических любовников, покорителей сердец, и на этом кончил свою артистическую карьеру.

Чувство неудовлетворенности работой в кинематографии владело нами: надвигались грозные события, и мы ощущали их, не совсем понимая их значения. Встречаясь с Львом Кулешовым, мы находили много общих тем для разговоров о поэзии, живописи, но меньше всего говорили о кинематографии. Владимир Владимирович Маяковский в то время уже привлекал внимание не только одной молодежи; голос его гремел в переполненном зале Политехнического музея. Мы считали его не только поэтом революции, но и человеком, близким кинематографии. Он писал о кинематографе и даже сочинил два сценария: один из них попал в руки кинодельца Перского, который умудрился «использовать» сюжет Маяковского,—попросту тут был явный плагиат. Владимир Владимирович, тем не менее, как известно, не остыл к кинематографии. Встречаясь со мной, он неизменно спрашивал, как работается, иронизировал над салонными сюжетами и говорил о том, что его не удовлетворяют «короли» и «королевы» экрана, говорил о том, что хочет сниматься в кинематографе. Мы тогда полагали, что здесь была жажда популярности, но, разумеется, это было другое — мечта о новом киноискусстве, близком эпохе революции.

Осенью 1917 года в ателье Харитонова Холодная, Рунич и Худолеев снимались в фильме под названием «Последнее танго».

Дело было в начале октября 1917 года, и этот фильм действительно оказался «последним танго» старой кинематографии.

Летом 1919 года в Киеве на Крещатике режиссер Бонч-Томашевский снимал по сценарию Л. Никулина фильм «Мир хижинам, война дворцам», режиссер Михаил Вернер — комедию «Советское лекарство» по сценарию того же автора. Это были первые так называемые киноагитки. В первом фильме солдат-большевик возвращался с фронта в родную деревню. Его играл военком первого коммунистического полка Киевского гарнизона — профессиональные актеры опасались принимать участие в фильмах киноателье «Красная звезда». Их опасения имели основания: режиссер Вернер, ставивший комедию «Советское лекарство», не успел уехать из Киева и в сентябре 1919 года был арестован деникинской контрразведкой. Он был спасен чудом — его освободили бойцы 44-й дивизии, которая отходила через Киев и на три дня вышибла из столицы Украины деникинцев.

Мы оставляли Киев в последних числах августа 1919 года, оставляли в твердой уверенности, что вернемся и будем продолжать наше дело в ателье «Красная звезда».

27 августа 1919 года Владимир Ильич Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению.

Начиналась новая эра — эра советской кинематографии.

Библиография

Вл. Кагарлицкий

ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОГО ФИЛЬМА

Работа Б. Бегака и Ю. Громова является одной из первых попыток сделать обстоятельный анализ кинофильмов для детей, выпущенных советской кинематографией, обобщить их опыт.

Свою книгу авторы начинают определением специфики детского фильма. Существует ли вообще эта специфика? Вопрос не праздный, возникший в результате многолетней практики советского киноискусства и особенно животрепещущий сейчас, когда перед кинематографией поставлена задача нового значительного идейно-художественного подъема.

Применительно к детской литературе А. М. Горький в свое время писал: «Природе ребенка свойственно стремление к яркому, необычайному. Необычайным и ярким у нас в Союзе является то новое, что создает революционная энергия рабочего класса. Вот на этом необходимо закреплять внимание детей, это должно быть главнейшим материалом их социального воспитания. Но об этом надо рассказывать, это надо показывать талантливо, умело, в формах легко усвояемых».

Эти слова, несомненно, можно отнести не только к детской литературе, но и к детскому кино. В этой замечательной формулировке ответ тем работникам кинематографии, которые считают, что любое высокохудожественное произведение киноискусства является в то же время и лучшим произведением для детей.

Авторы книги доказывают, что специфика детского фильма существует так же, как существует специфика детского театра и детской литературы. Поэтому ни в коей мере не следует отказываться от постановки специальных детских фильмов, которые должны сыграть огромную роль в деле воспитания нашего подрастающего поколения.

Определяя таким образом особые, специфические задачи киноискусства для детей, авторы книги подробно разбирают с этой точки зрения фильмы различных жанров.

В последующих главах книги — «Фильмы о наших детях», «Биография на экране», «Фильм-сказка», «Фильмы приключений», «Кинокомедия для детей» — читатель может найти анализ почти всех детских фильмов, выпущенных советской кинематографией за тридцать лет ее существования. Данное в книге жанровое деление этих фильмов позволяет уяснить те основные пути, по которым шло советское киноискусство в своем стремлении создать произведения для детей талантливые, умелые, легко усвояемые.

К сожалению, советская кинематография для детей еще не имеет таких классических детских произведений, какие имеет, например, литература. Даже фильмы, созданные по одноименным повестям и рассказам, например, «Тимур и его команда», оказались ниже своего литературного первоисточника. Выводы, к которым приходят авторы книги, должны заставить серьезно задуматься каждого, кто искренне заинтересован в судьбах советского киноискусства для детей.

Б. Бегак и Ю. Громов совершенно правильно призывают к тому, чтобы постановкой детских фильмов занялись лучшие мастера советской кинематографии. Они утверждают, что ставить фильмы для детей и с детьми-актерами значительно сложней, чем делать обыкновенные фильмы для взрослых. Необходимо расширение тематики детских фильмов, ибо то положение, в котором в настоящее время оказалась детская кинематография, во многом обусловливается ориентацией сценаристов лишь на «школьные» темы. Опыт детской литературы, ее лучших произведений убеждает, что такая узость тематики детских фильмов ничем не оправдана.

Большой интерес представляет глава «Детская литература и детское кино», где дается сопоставление ряда фильмов, поставленных по повестям и рассказам, с их первоисточниками. Опираясь на известные высказывания партийной печати по поводу инсценировок литературных произведений, Б. Бегак и Ю. Громов выдвигают ряд принципиальных положений о методах экранизации романов и повестей. Эта глава содержит в себе данные не только о детской кинематографии, но и о принципах творческой киноинсценировки произведений литературы.

Достоинство книги «Большое искусство для маленьких» заключается также и в том, что авторы подходят к анализу детских фильмов, не делая никаких скидок на качество. Они подробно разбирают художественные достоинства фильмов и показывают, что те из них, в которых не найдено талантливого художественного решения темы, являются неубедительными, быстро забываются зрителем, не находят нужной реакции в детской аудитории.

В книге Б. Бегака и Ю. Громова вызывает недоумение лишь то обстоятельство, что авторы совершенно упустили из поля зрения такой важный участок киноискусства для детей, как мультипликация. У советской мультипликации есть свои творческие принципы, в корне отличные от механической мультипликации Уолта Диснея, которого боготворят апологеты буржуазного искусства. Об этом следовало бы полным голосом сказать в книге, посвященной советской детской кинематографии.

На прошедшем в июле — августе этого года Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (Чехословакия) премию за лучший детский фильм получила замечательная советская рисованная картина «Цветик-семицветик». Помимо прочих достоинств, отмечалось оригинальное и талантливое решение темы о взаимопомощи людей друг другу, чувствах дружбы и товарищества как неоценимых качествах советских людей, которую поставил этот фильм в форме очень увлекательной.

Этот успех советской картины на Международном кинофестивале доказывает, что детская кинематография может решать важные, имеющие большое воспитательное значение темы. Советское искусство для детей должно воспитывать в юном поколении беззаветную любовь к своей Родине, честность, принципиальность, любовь к созидательному труду.

Б. Бегак и Ю. Громов, Большое искусство для маленьких. Госкиноиздат, 1949 г., стр. 232. Цена 10 руб.

Б. Майзель

ИТАЛЬЯНСКИЕ КИНОРАБОТНИКИ ПРОТИВ ГОЛЛИВУДА

В октябре 1946 года на пленарном заседании мирной конференции в Париже товарищ Молотов, разоблачая неограниченные аппетиты американских капиталистов и так называемый «принцип равных возможностей», за который ратуют империалисты Соединенных Штатов, сказал:

«Может наступить такое время, когда у себя на родине, придя в кино, вы будете смотреть сбываемые за границу американские картины, и притом не те, которые качеством получше, а те, которых изготовлено побольше, но которые зато распространяются и навязываются за границей агентами сильных, особенно разбогатевших в годы войны, фирм и кинокомпаний».

Эти слова оказались пророческими, в отношении всех маршаллизированных стран, и в частности Италии. Достаточно сказать, что благодаря потворству правящей христианско-демократической клики в 1948 году в Италию было ввезено 864 американских фильма, то-есть примерно в 4 раза больше реальной потребности киносети. Навязывая свои низкопробные фильмы и заполняя ими итальянские экраны, голливудские кинодельцы полностью вытесняют картины национального производства.

В 1948 году на долю итальянских фильмов пришлось всего лишь 8% валовой выручки кинотеатров страны. Даже лучшие итальянские фильмы, ввиду саботажа владельцев кинотеатров, связанных с американцами, быстро снимались с экранов. Фильм прогрессивного режиссера Джузеппе де Сантис, получивший высшую национальную премию на фестивале в Венеции, совсем не увидел широкого экрана.

Беззастенчивое хозяйничание голливудских кинокомпаний в чужой стране, естественно, вызывает острейшее недовольство. Демократические круги Италии и деятели кино ведут под руководством коммунистической партии упорную борьбу за существование национальной кинематографии.

«За скверные американские фильмы страна платит деньги, необходимые для закупки продуктов питания...» «Американские картины — оскорбление для хорошего вкуса и профанация искусства — таково общественное мнение страны», — писала «Унита».

«Правительство, потворствующее спекуляции, не осмеливается противодействовать американцам... Для фильмов национального производства не остается места... Уже давно накипало острейшее недовольство среди киноработников всех категорий,— писала газета. — Следствием американского засилья явились безработица, нищета и неуверенность в завтрашнем дне у тех, кто имеет еще работу».

Возмущение американским хозяйничанием на экранах и покровительство правительства голливудской интервенции приняло невиданные до сих пор размеры. Началось с прений в парламенте, возникших в результате ряда запросов депутатов-коммунистов и социалистов, которые разоблачили позорную политику правительства, ведущую к ухудшению национальной кинематографии.

20 февраля этого года 15 тысяч киноработников Рима вышли на улицу, требуя, чтобы правительство проводило кинополитику, совместимую с национальным суверенитетом, чтобы оно перестало потворствовать голливудским фирмам в ущерб экономическим и духовным интересам страны. После демонстрации на крупнейшей площади столицы состоялся митинг.

В своем выступлении актер Джино Черви заявил:

«Если мы допустим, чтобы была подавлена эта единственная возможность выражения народных чаяний, Италия превратится в колонию».

Киноактриса Анна Маньяни, знакомая советским зрителям по фильму «Рим—открытый город», обратившись к собравшимся, воскликнула:

«Помогите нам спасти итальянскую кинематографию!»

Чтобы понять значение этого движения, в котором приняли участие представители всех категорий киноработников, необходимо напомнить следующий факт. Вскоре после освобождения Италии один киножурнал, издающийся в Риме, опубликовал ответы видных актеров и режиссеров на анкету, содержавшую ряд вопросов политического характера. Ответы показали, что деятели театра и кино максимально подчеркивали свою «аполитичность». Большинство ответов носило прямо реакционный характер.

Теперь положение резко изменилось. Все лучшие представители кинематографии заняли прогрессивные позиции. Об этом свидетельствует другая анкета, на этот раз проведенная коммунистическим журналом «Ринашита» (№ 2 и 3 за 1949 г.).

Характерен уже один тот факт, что на страницах этого коммунистического органа высказались все ведущие кинорежиссеры. Режиссер Альберто Латтуада писал:

«Мы требуем, чтобы Андреотти (вице-премьер, ведающий вопросами искусства) прекратил деятельность гробовщика итальянской кинематографии».

Режиссер Пьетро Джерми, создавший прогрессивный фильм «Именем закона», заявил: «Вся жизнь Италии и все жизненные проблемы народа должны найти свое выражение в кино. Итальянский народ хотят лишить этого важнейшего и необходимого оружия, дающего итальянцам возможность подвергнуть критике отрицательные стороны своей жизни, познать себя, поднять свой культурный уровень и воспитываться в духе свободы».

Автор трех знаменитых фильмов («Жить в мире», «Депутатка Анджелина» и «Тяжелые годы»), один из самых крупных кинорежиссеров Италии Луиджи Дзампа клеймит перебежчиков, покидающих Италию ради долларов Голливуда. «Эмигрировать, — пишет он, — значит отказываться от своего долга. Также недопустимо ставить фильмы, в которых нет ничего своего, нет правды».

Джузеппе де Сантис (автор фильмов «Трагическая охота», «Горький рис») разоблачает преступную деятельность фирм, занимающихся прокатом. «Они утверждают, что публика не хочет видеть картин, показывающих нищету, которая, к сожале-

нию, является широко распространенным явлением в сегодняшней Италии.

В таком же духе высказались и другие режиссеры, а также известные сценаристы и актеры — Дзаваттиани, Амиден, Джино Чекки и другие.

Для характеристики новых веяний в среде ведущих кинодеятелей Италии можно привести следующий интересный факт. 16 апреля 1949 г. в Риме, в клубе компартии района Людивзи состоялась творческая встреча режиссера Пьетро Джерми с рабочими.

Для Италии такого рода творческое общение — явление совершенно новое.

Аналогичное собрание с участием Луиджи Дзампа состоялось в районе Тусколано.

Совершенно четкую позицию заняли кинодеятели Италии в отношении Всемирного конгресса сторонников мира, безоговорочно поддержав его.

Эти факты и многие другие говорят о значительно возросшем социально-политическом и патриотическом самосознании итальянских киноработников, объявивших борьбу тлетворному влиянию Голливуда.

Растущее движение прогрессивных демократических сил и возросшая идейность передовой интеллигенции, и в частности ведущих кинорежиссеров, не могли не сказаться на их творчестве. Лучшие режиссеры стараются порвать со штампами Голливуда, стремятся создавать реалистические фильмы, выражающие народные чаяния. Однако не всем режиссерам это удается — слишком сильно противодействие производственных фирм и прокатчиков. Режиссер де Сика, например, пользующийся мировой известностью, в течение двух лет не мог найти продюсера для своего фильма «Воры велосипедов». Фильм так и не был бы реализован, если бы не получил финансовую помощь со стороны прогрессивных групп страны.

Интересно подчеркнуть, что на предложение известного голливудского продюсера Дэвида Слезника финансировать постановку этого фильма, де Сика ответил категорически: нет. Он решил лучше совсем не делать задуманного им фильма. Де Сика отлично знает голливудскую кухню и методы, применяемые в ней. Характерно, что одно из условий Слезника состояло в том, чтобы главную роль безработного итальянца исполнял голливудский актер. Можно представить себе, какой получился бы пародийный, штампованный «образ».

Лукино Висконти, один из самых выдающихся режиссеров Италии, в течение ряда лет не поставил ни одного фильма. Повидимому, причиной этому служило нежелание работать по указке продюсера. В прошлом году он взялся поставить трилогию о жизни и борьбе сицилийских трудящихся. Первая серия—о рыбаках, вторая — о рабочих серных рудников и третья — о крестьянах и батраках.

Висконти снимал первую серию фильма без профессиональных актеров. Он поселился со своим съемочным коллективом в рыбачьем поселке и сделал документально-художественный фильм о невыносимом положении рыбаков, ограбляемых местными богатеями-спекулянтами. Герой его фильма, бывший фронтовик, вступает в единоборство с кулацкими элементами. Он потерпел поражение, ибо был одинок в борьбе, но он понял, что его поражение — только этап борьбы, что растет новое поколение, которое не будет мириться с существующим положением, и что в конце концов социальные порядки изменятся.

Первая серия фильма («Земля дрожит») получила высшую национальную премию на Венецианском кинофестивале в 1948 г. Казалось бы, что такая высокая оценка должна ускорить съемку остальных серий. Но против фильма ополчились силы реакции. И фирма «Универсалия» разорвала контракт с режиссером, прекратив производство.

Висконти, как и его герой, потерпел поражение, но он тоже понял, что силы прогресса в Италии растут и крепнут.

В штыки встретила реакция и картину Луиджи Дзампа — «Тяжелые годы». Фильм рассказывает о трагедии разорившейся семьи мелкого чиновника, который против своей воли был записан в фашистскую партию, а сын его отказался сражаться против советских войск и был расстрелян гитлеровцами. Фашистствующие элементы обвинили режиссера в «покушении на национальное достоинство». Группа реакционных депутатов потребовала уничтожения фильма, как якобы антиитальянского по духу.

Не понравилась итальянской реакции и картина Пьетро Джерми «Именем закона», рисующая произвол, самоуправство и насилие сицилийских помещиков. Разоблачительный характер этой картины вызвал очередную кампанию в реакционной печати и запросы в парламенте. По этому поводу ведущий актер фильма Массимо Джиротти заявил в печати: «Некоторым людям правда кажется нестерпимой. Но народ научился разбираться сам...»

Особенно радуют успехи итальянской документальной кинематографии. Производство документальных фильмов организовала итальянская компартия.

«Теперь мы имеем свою собственную кинематографию. Мы можем видеть на экранах жизнь народа, поля, фабрики и самих себя...» — так отозвались рабочие на первый коммунистический документальный фильм,— пишет «Унита» о фильме «14 июля».

Другой документальный фильм «Тольятти вернулся» посвящен грандиозному празднику, организованному в честь газеты «Унита».

Захватывающее впечатление производит показанное в фильме шествие рабочих и крестьян к «Форуму». По улицам Рима движутся делегации, прибывшие со всех концов Италии, в национальных костюмах, реют знамена, транспаранты, гремит музыка самодеятельных оркестров. Затем все делегации соединяются в одно грандиозное шествие. Зритель видит танцующую на улицах Рима молодежь Неаполя, Тосканы, Пьемонта, Калибрии, Апулии. Финал фильма показывает панораму «Форума», внутри которого и на прилегающих улицах собралось 500 тысяч демонстрантов. Зритель видит выступающего Тольятти, слышит его голос.

Оба фильма — внушительное и радостное свидетельство мощи итальянского рабочего движения.

Борьба итальянских киноработников, возглавляемая коммунистической партией, одно из звеньев общей борьбы итальянских трудящихся против попыток американских империалистов полностью закабалить Италию. В эту борьбу включились ведущие кинорежиссеры, актеры и сценаристы. Лучшие представители этой итальянской интеллигенции занимают четкую и ясную позицию в защиту мира, против империалистических поджигателей войны, против планов отечественных и иноземных реакционных групп, мечтающих превратить Италию в военный плацдарм, а итальянский народ — в пушечное мясо.

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24. Тел. К 1-31-55.

А 13439. Сдано в производство 23/IX 1949 г. Подписано к печати 21/X 1949 г. Тираж 7.200 экз. Печатных листов 6. Учетно-издательских листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000. Формат бумаги 60×92¹/₈.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова.

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

НА 1950 ГОД

НА ЖУРНАЛЫ

„ИСКУССТВО КИНО“

„ТЕАТР“

„СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА“

НА ЖУРНАЛЫ

Подписка принимается в городских (районных) отделах „Союзпечати“, во всех конторах, отделениях и агентствах связи и общественными уполномоченными по подписке на предприятиях, в организациях и учреждениях.

Не откладывайте оформление подписки на последние дни

Цена 10 руб.

39
12 НОЯ 1949
11375 ж.
Всесоюзная Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1949 г.